La metáfora y lo sagrado

H. A. Murena

Prólogo de Francisco Ayala

El barco de papel

H. A. Murena es autor de una docena de títulos importantes, tanto en el campo del ensayo como en el de la poesía y la novela. Como ensayista surgió a la fama con *El pecado original de América*, libro fuertemente polémico en su momento y constantemente reeditado. Otros libros suyos a destacar serían *Homo Atómicus*, *Ensayos sobre subversión* y *La cárcel de la mente*. Algunas de sus obras se han traducido al francés y al italiano.

Sobre *La metáfora y lo sagrado* dice Francisco Ayala en su prólogo: "La obra literaria de Murena, y este libro en modo muy particular, refleja el ansia de penetrar mediante la metáfora en el territorio de lo sagrado, un ansia que llevaría a su autor, superando el racionalismo de nuestra actual civilización, hacia la exploración del pensamiento y de la creación poética de otras civilizaciones."

© para todos los países de habla castellana:
Alfa Ibérica, S.A.

Diseño de colección y cubiertas:
Raúl O. Pane

ISBN: 84-7222-414-7
Depósito Legal: B. 27.343-1984

Representante para España:
Editorial Laia, S. A.
Guitard, 43 ático-2ª 08014 Barcelona

Fotocomposición, impresión y encuadernación:
I. G. Manuel Pareja
Montaña, 16 08026 Barcelona

Impreso en España
Printed in Spain

Es el mes de mayo de 1984. Estoy en Nueva York. He salido a sentarme en un parquecito frente a mi casa, y tengo entre las manos un libro, un pequeño volumen en cuya cubierta se lee, dentro de una delicada orla verde, en letras negras, el nombre de H.A. MURENA *sobre el título,* La metáfora y lo sagrado, *en rojo. Lo abro y, una vez más al cabo de los años, encuentro esta dedicatoria: "Para Paco –con un gran abrazo– de –Héctor–3-XII-73." Empiezo luego a repasar el texto y muy pronto recorre mi vista estas palabras: "Tenía noción de que la esencia del universo es musical... –Sólo ayer pude experimentarlo en forma avasalladora. En Nueva York había encontrado cuatro años antes un disco que me llamó la atención. Un recital de textos del Corán por el sheik Abdul Basset Abdul Samat. Cuatro años yació en el desorden de mi habitación, sepultado bajo libros, reemergiendo, polvoriento. Yo no estaba preparado. Mil veces me dejé detener, enredar por la foto de la cara regordeta del recitador..."*

Me detengo, suspendo la lectura. Recuerdo el día en que Héctor, con aquella vehemencia suya, contenida e interrogante, me

habló de ese disco, de esa recitación coránica; recuerdo cuando, no lejos del lugar donde en este momento estoy sentado con su libro en la mano, encontré por fin en una tienda árabe, y adquirí en seguida, la grabación tan ponderada por él y tan oída por mí, con excitación entonces y con admiración muchas veces después hasta ayer mismo.

Las sensaciones, las apreciaciones, las proyecciones que él describe en la continuación de ese párrafo se reproducen indefectiblemente en mi ánimo siempre de nuevo, no sé si tanto por virtud de los versículos escuchados o más bien por sugestión de lo que con tan ardiente entusiasmo me dijo Héctor en aquel momento y luego dejaría escrito en este su libro.

Invocando mi honda amistad con el
10 *autor, se me ha pedido que escriba algunas palabras para presentar esta nueva edición a los lectores, en particular a los lectores de España donde debe publicarse. La gran mayoría no tendrán siquiera noticia de su nombre, y algunos quizá sepan de él tan sólo aquello que yo digo en mis* Recuerdos y olvidos, *pues así es de incierta y azarosa y precaria la difusión de una obra literaria. La de Murena fue, en un breve tiempo, profusa y variada, y sobre todo intensa. Poesía, novela, ensayo, en todo cuanto dejó escrito dejó la huella de su autenticidad desnuda. Es por esto obra singularísima, todavía a la espera del nada fácil estudio que tanto merece. De ella ofrece muestra muy significativa el presente volumen. Dejando, pues, de lado otras tareas, me apresuro a cumplir el encargo que se me ha hecho de redactar su introducción. ¿Cómo*

hubiera podido desoír ese requerimiento? Murena ha sido una de las pocas personas en mi vida a quienes yo he considerado amigos en el verdadero alcance de este término tan vanamente prodigado en nuestra lengua. Evoco nuestra relación, y –no sin alguna sorpresa cuando lo pienso– descubro que apenas concurrió en ella ninguno de los factores accesorios que hacen grato –grato en la superficie– el trato entre dos seres humanos. Para empezar, cuando nosotros entablamos conocimiento éramos ya ambos, él en su juventud y yo en plena madurez, hombres muy hechos, de modo que no podían unirnos los halagos de la memoria, remotas, experiencias comunes. Tampoco entonces nuestra convivencia fue estrecha. Y lo que es más: intelectuales los dos en condición y profesión, pocas eran sin embargo las cuestiones concretas en que nuestras ideas coincidían. Así lo dejo entender en mi libro de recuerdos. Quiere esto decir que nuestra estimación recíproca anclaba en un fondo de actitudes vitales y de valores morales más firme que el terreno de lo opinable y debatible.

En verdad, las ideas, las formulaciones racionales, no pasaban en él de ser un recurso deficiente en el improbable empeño de expresar su visión, o más bien su ciega intuición, de la realidad transcendente, muy a sabiendas de que no hay fórmula capaz de expresar lo inefable. Por eso, lejos de aferrarse a ellas y defenderlas con la soberbia obstinación del teórico, las proponía en interrogante conjetura, que era para mí la vía de acceso hacia sus angustiadas preguntas interiores, hacia esa

autenticidad desnuda que se refleja en su obra, y que tan vulnerable le hacía frente a las malignas falacias del mundo.

Si una conciencia recta ha tenido que luchar siempre y en todo tiempo contra las falacias del mundo, este mundo en que a Murena le tocó vivir era –y sigue siéndolo, cada vez en mayor medida, después de su muerte–particularmente perturbador para quien, como él, no se resigna a aceptar, fingiendo darlo por bueno, el engañoso fraude ni accede jamás a cobardes compromisos.

Es un mundo en el que cualquier creencia firme y articulada ha sido sustituida por apresuradas ideologías sostenidas con encarnizamiento; en el que cualquier fe serena ha sido suplantada por la afirmación de
12 *rabiosos fanatismos, tan militantes como inseguros de su propio fundamento, y en el que, por consiguiente, una disposición de ánimo abierta, crítica e insatisfecha despierta, no ya sospechas, sino una acerba hostilidad. ¿Podía ser vivible ese mundo para criatura tan delicada como mi amigo? No, ciertamente.*

Su obra literaria, y este libro en modo muy particular, refleja el ansia de penetrar mediante la metáfora en el territorio de lo sagrado, un ansia que llevaría a su autor, superando el racionalismo de nuestra actual civilización, hacia la exploración del pensamiento y de la creación poética de otras civilizaciones, a la vez que lo recluía cada día más en sí mismo, encerrado en el seno de su radical soledad, refugiado en la búsqueda del silencio elocuente y definitivo.

Las páginas que el lector va a leer a

continuación de estas palabras mías son testimonio de un alma atormentada, y como tal testimonio debe procurar leerlas. No espere de ellas aprender nada si lo que espera son conocimientos, razonamientos sistemáticos, enseñanzas útiles, pues lo que le mostrarán es, como digo, las tribulaciones de un espíritu que aspira al absoluto y en esta aspiración se halla abocado a la muerte.

La muerte no tardaría en visitarlo. Cuando, a la distancia, me llegó noticia de que ya nunca más volvería a ver a Héctor, a escuchar su voz y a percibir en esa voz suya la vibración de un sentimiento sobrecogido y como asustado, una gran congoja se apoderó de mí. Llevado por la pena, redacté una página, donde, refiriéndome a sus escritos, decía yo: "Ahí están, impresos, perdurando como huellas de su paso en las arenas"; pero ¿cuánto duran en las arenas las huellas de un paso? Y hablando, no de sus obras, sino del hombre mismo que las había escrito, añadía: "Su desaparición es una pérdida que no puede contabilizarse. Era único, y lo hemos perdido."

Acaso este libro que ahora se reedita tenga la virtud de concitar su sombra, de recuperar su imagen en el espejo de alguna conciencia sensibilizada por preocupaciones afines a las que a él le angustiaron.

Francisco AYALA

Cualquier humano llega en determinado momento a la zona en la que no hay respuestas. Se la encuentra a través de todo camino: las pasiones, el pensar, el ocio, etc. La zona sin respuestas es aquella en la que el sentido que hasta entonces atribuíamos a nuestras vidas se derrumba, queda nulificado, es la zona en que descubrimos que los problemas que habíamos creído resolver se hallan de verdad enraizados en el misterio, inviolable por nuestro arbitrio, inercia, pensar.

Arribado a través del triunfo o la derrota, cada cual tiene un particularísimo estilo para afrontar esa franja que causa vértigos. Hay quien decide negarse a sí mismo la experiencia y continuar tal como lo hacía, aunque en secreto será corroído. Está aquel que reconoce la zona, pero se empeña en querer adueñársela mediante la red de esos pre-juicios que él toma por juicios. Puede existir también aquel que, aun estremecido, tiende su ser para oír, hacerse de algún modo digno del misterio. Sin embargo, al tocar esa orilla de la vida, allí donde existiendo parece dejarse de existir, todos experimentan sin excepción algo: tienen una suerte de vago recuerdo, el recuerdo de la

orilla anterior, cuando aún no se existía, orilla que en apariencia habíamos olvidado antes de rozar esa franja.

Quien escribe estas líneas arribó a la zona según el peculiar estilo de su vocación: leer, pensar, escribir. Llegó al descubrir que ese leer, pensar, escribir carecían incluso de la fortuita validez que les había atribuido: el llamado había sido nulo o acaso válido sólo para lograr que le comunicasen su propia nulidad. Porque se había entregado a múltiples de los pensares que su época le ofrecía. Para comprobar que de la noche a la mañana, con aceleración creciente, cada uno de esos pensares se tornaba no significante, caduco. Al cabo de muchos años de ese ejercicio diríase mecánico y no por ello no angustioso, el
16 *fenómeno le dio que pensar acerca del pensar. Notó que no se había tratado de que él hubiese pensado nada, sino más bien de que había sido pensado por los pensares, por los frágiles y prepotentes pensares de su época.*

A la luz del recuerdo *que este colapso le fue lentamente iluminando, terminó por imaginar que la única forma legítima de conocimiento es aquella similar a la de los ciegos: por el tacto. Esto, encontró, era lo que había en las grandes tradiciones milenarias –incidentalmente cristalizadas en religiones o no–, que debían su perduración, fabulosa si se la compara con la de los pensares modernos, a la circunstancia de atenerse fielmente a la realidad espiritual que recuerda. Al internarse en tales tradiciones, que lo acercaban a la orilla primordial del* recuerdo *y le instilaban un mejor temple para afrontar la orilla sin*

respuestas, advirtió que se iba poniendo anacrónico. Al principio, acosado aún por los prejuicios de su tiempo, sintió inquietud. Luego comprendió. Su tiempo era un tiempo que quizás como ninguno se había entregado al materialismo de la servidumbre al tiempo. Se esforzó entonces por tornarse cada vez más anacrónico, contra el tiempo, para que le fuera dada alguna vez la dicha de desentenderse por completo del tiempo.

Conocer por el tacto: como el tacto particular de quien esto escribe reside en la invención de metáforas, decidió aplicar al arte los principios de las grandes tradiciones, capaces de iluminar más a fondo que cualquier estética intelectual. Pero esto es secundario. Lo que tal vez se pueda leer en las páginas que siguen es el intento de practicar el arte de volverse anacrónico *para poder mirar ambas orillas y alcanzar así la vida en su plenitud.*

H. A. MURENA

15 de julio de 1973

Tenía noción de que la esencia del universo es musical. En el principio fue el Verbo. Dios crea nombrando, con ondas sonoras. En los *Upanishadas* se afirma que quien medite sobre el sonido de la sílaba Om llegará a saberlo todo, porque en ella está todo. Tampoco ignoramos que el primer contacto de un humano con el mundo es la voz de la madre oída en el vientre y que el oído es el último sentido que el agonizante pierde.

Incluso llegué a descubrir, torpemente y por azar, lo que algunos saben, que no se oye sólo por los oídos centrales, que tenemos muchos otros, en el pecho, garganta, piernas, que ciertas músicas se escuchan mejor en determinada posición física que en otras. Pensé alguna vez que acaso somos un gran oído, muchas de cuyas partes, por barbarie, dejamos de poder usar.

Sólo ayer pude experimentarlo en forma total, casi avasalladora. En Nueva York había encontrado cuatro años atrás un disco que me llamó la atención. Un recital de textos del Corán por el sheik Abdul Basset Abdul Samat. Cuatro años yació en el desorden de mi habitación, sepultado bajo libros, otros discos, reemergiendo, polvoriento. Yo no estaba preparado. Mil

veces me dejé detener, enredar por la foto de la cara regordeta del recitador, por el mismo texto de presentación: el sheik había oído recitar y había recitado el Corán desde la infancia; su primer triunfo, en 1950, en la mezquita de Sayeda Zeinab, El Cairo; lo obligaron a seguir cantando hasta el amanecer; ahora todas las radios del mundo árabe se lo disputan... Mi mano perdía la fuerza para sacar el disco.

Ayer llegó la hora. En el silencio de la casa solitaria sonó esa voz. Yo estaba desplomado indolentemente en un sillón. Mi primer acto impensado fue sentarme en forma correcta: había entrado una presencia superior. Así no pude oír el primer versículo. El segundo me poseyó. Y el tercero y el cuarto. Llegaría un punto, avanzado el recital, en el que mi cuerpo iba a parecer disolverse bajo los efectos del sonido, convertirse en un traslúcido entrecruzamiento de acordes. Tardé en salir de ese éxtasis, en tomar la distancia desde la que se aprecia. No entendía la lengua, el árabe. Pero la voz me transmitía el mismo estado espiritual que causa la lectura del Corán: mezcla de sublimidad y violencia, una piedra preciosa tallada en forma inexorable, en cuyo centro quedé encerrado.

Las emisiones del recitador duran quince segundos, treinta, no más de cuarenta y cinco. Para un oído distraído esos gérmenes musicales pueden parecer en primera instancia una combinación disparatada y exuberante. En realidad, constituyen trozos de ardorosa matemática, de rigor tan preciso como la caligrafía árabe. Sorprendente es, sí, el ritmo, con sus cambios repentinos, su hálito imprevisible, coloraturas variadísimas, cesuras notables, enriquecedoras.

Cada germen es un cosmos que late de vitalidad a través de inspiradas contradicciones que, sin embargo, en lugar de quebrar el orden lo reconstruyen infaliblemente en instancias más altas. A poco oír, empecé a reconocer en la voz los diversos instrumentos musicales, el violín, el piano, los tambores, la trompeta, etc. El cantor *era* todos los instrumentos. Pero lo que brotaba con mayor claridad era aquello hacia lo que el canto crecía en homenaje: el silencio. Todos los versículos concluyen en forma abrupta, comprimiéndose casi con dolor en el final, para transmitir la sensación física de aquello contra lo que chocan, el silencio y cada versículo, en la dicción, está separado del que lo sigue por un lapso de silencio más largo que cualquiera de las emisiones, señalando de tal suerte cuáles son las jerarquías. Los trazos de un dibujo hacen nacer el espacio, con la vida particular que el trazado quiera acordarle. Esa voz hacía emerger el silencio: bajo los rasgos de la imponente divinidad musulmana, hacía sentir el Dios de todos.

Comprendí después que me había sido dado asistir al origen del arte. Temperamento poco visual y sí auditivo, siempre consideré con sospecha a las llamadas artes plásticas: como grafía espiritual me parecen estancadas. Aunque podría tratarse de una impresión subjetiva, falaz, imaginé que este canto la confirmaba. En el arte del recitador el arte es rito en el que la materia de la ofrenda es el propio oficiante. Debe aprender la artesanía del canto y al mismo tiempo el sentido más profundo de las palabras divinas que entonará. Sin embargo, al poner en práctica tal artesanía y tal ciencia, al desplegar la obra, debe saber sobre todo que ésta se

cumplirá sin tacha sólo en la medida en que nazca para borrarse, para instaurar lo que es contrario a ella, el silencio, lo absoluto. Singular lección, en la que el mayor esplendor del arte surge de la mayor humildad espiritual y a ella reconduce. Lo efímero alcanza aquí su plenitud porque ha aceptado hasta el final su condición y la eleva en alabanza de la eternidad en que se refleja.

Si este canto es el arte del tiempo, la danza lo sería del espacio. La danza del derviche, que se cumple en el momento en que tal danza desaparece para transfigurarse en la prodigiosa y monótona señal del contacto de una criatura con su Creador. Incidentalmente, también el canto del recitador está cubierto por una pátina de monotonía. La monotonía no es más que el majestuoso gesto externo de la fe. Indica que el artista (el hombre), anclado en su nutricia comunión con lo eterno, no puede ser arrastrado por las destructoras veleidades de la historia Y a esta luz habría que considerar el sentido de las vanguardias artísticas de nuestros tiempos.

Cuando regresé de estas ideas, pensé en el arte occidental. El canto gregoriano sigue los mismos cánones que los del recitado musulmán. ¿Y a partir de entonces?

Los siglos de arte que vienen luego hicieron volver a mi memoria una anécdota leída en la autobiografía de Berlioz. Este narra la impresión definitiva que en su juventud le causaron los acordes que preceden a la tormenta en la 6.ª *Sinfonía* de Beethoven. Confiesa que sus progresivas reformas de la orquesta –a la que acabó por convertir en monstruosamente descomunal– obedecían a la ilusión de reproducir

aquellos acordes. Debieron pasar muchos años, dice, antes de que llegará a reconocer que el carácter de tales acordes se debía al *genio*, que hacía vibrar su índole incluso con la más pobre de las orquestas.

En el recitador musulmán, en el derviche, en el coro gregoriano, es la propia vida como instrumento la que, gracias al genio de la fe, se convierte en arte. Cuando se pasa a usar instrumentos exteriores, cuando se escribe la partitura, se establece ya una separación entre obra y vida, se delega sutilmente el empeño de la vida a elementos materiales. (Y las artes plásticas nacen con el pecado original de la necesidad de materiales externos: por eso el Islam prohibe el culto de la imagen.) El arte, al entregarse al relativo materialismo de lo estético, indica que su autonomía ha tenido el precio de perder el contacto directo con lo absoluto. Así se torna cada vez más externo, más hinchado, más débil. Aunque produzca obras bellas, se hallan viciadas de la infautación de sólo mostrarse a sí mismas. Frente al cantor del Corán, todo ese arte me pareció durante un segundo igual a la orquesta gigante de Berlioz: un vacuo comentario respecto a la ausencia del humilde genio de comunicarse con lo eterno.

Notaba al final una sensación, el recuerdo no claro de una culpa. No tardé en identificarlo: el recuerdo de las *Seis piezas* para orquesta de Anton Webern. También ellas son breves e intensísimas, también en ellas el silencio es capital. Pero diríase que en este caso, el silencio, en lugar de aparecer con su insondable dignidad, es un mal que corroe, una lepra que desfigura. Y la música es espesa como sangre

fresca, iridiscente como sangre seca, llena de premoniciones de patíbulo. Nunca he oído unos sonidos que traduzcan más fielmente el crimen. Pues se trata de la música que vuelve a presentarse ante el silencio como el criminal que vuelve al lugar del crimen. Webern sabía. Todo es coherente: en el fin se repite lo mismo que en el principio, con signo inverso, que, en su relación de polaridad, ¿será demasiado distinto?

Sólo vivimos en los tiempos que nos han sido dados para vivir. Sin embargo, tener un resplandor de lo que sigue aconteciendo en los orígenes puros puede hacer reflexionar, es una alegría cuyo valor el sheik no ignora.

El Arte como mediador entre este mundo y el otro

"Melancolía: que a la poesía
conduce" [1]

¿Es así? ¿Es la melancolía la madre del poema, tal como lo afirma el verso de Gottfried Benn? ¿Y alude esto a la poesía solamente o es válido también para las demás artes? Lo que se dice de la poesía en general debe ser aplicable a todas las artes, bajo pena de falsedad: [2] tal es el sentido en que se usa aquí la palabra poesía. O sea: ¿es la melancolía la madre del arte?

Para que la melancolía pueda asumir ese papel respecto a las artes en general es necesario que se trate no de la "negra bilis" en su acepción sensible, psíquica, porque quedaría excluida toda la poesía que no fuese lírica o estrictamente romántica. Nos hallamos ante una melancolía fundamental, ontológica, que en forma incidental puede ser lírica. Esa melancolía es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia por un mundo que falta de

[1] Gottfried Benn, "Melancholie", v. 60, en *Aprèslude*, Wiesbaden, 1956.

[2] "Lo que está escrito en una obra de arte aislada debería capacitar a la gente para aplicar principios claros a todas las obras que encuentren" (W. Rothenstein, *Two Drawings bi Hok' sai*, New York, 1910, p. 33).

modo irremediable, pues si no fuera así la herida por la que mana la poesía podría restañarse: aunque esa nostalgia se exprese en relación a objetivos mundanos alcanzables, éstos no son nunca más que ocasiones tomadas para expresar la nostalgia fundamental respecto a lo imposible, *porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo.*

Esa nostalgia no constituye el tema sino la esencia del arte: se halla en el origen tanto de un icono del siglo XII como en un poema amatorio y profano de Safo o de John Donne.[3] Se trata de la esencia que resulta evidente en la operación básica del arte: en la metáfora se "lleva" *(fero)* "más allá" *(meta)* el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. ¿Se llevan más allá?: llevar más allá lo sensible y mundano significa traer más acá al Otro Mundo. La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento– cobran nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su sentido acercan el universo que está más allá de los sentidos. El paisaje de casas en una colina que muestra un cuadro de Van Eyck reproduce con minuciosidad las casas y la colina reales, pero dentro del contexto del cua-

[3] "El tema religioso de una obra de arte puede haber sido de algún modo superpuesto, puede carecer de relación con el lenguaje formal de la obra, como lo prueba el arte cristiano a partir del Renacimiento; hay pues obras de arte esencialmente profanas con tema sagrado" (Titus Burckhardt, *Principes et Mèthodes de l' Art Sacré*, Lyon, 1958, p. 6). *Mutatis mutandis*, se expresa aquí lo mismo respecto a la relación entre la esencia y el tema en la obra de arte.

dro éstas resultan completamente distintas: muestran *lo otro de lo mismo*. Las peripecias de la pieza de teatro son aquellas posibles para cada hombre, pero estructuradas en la forma en que lo están en la pieza permiten ver las articulaciones del relámpago que es la vida de todo hombre y que los hombres habitualmente no advierten. Las palabras "tierra", "habitar", "poesía", "hombre" poseen un significado estable, petrificado, de uso. Pero si Hölderlin dice: "Poéticamente habita el hombre sobre la tierra", esas mismas palabras se liberan del pétreo significado útil y se funden en una serpiente que salta, tensa y sutil, para revelarnos el Otro Mundo que había en ellas. El arte, al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello en que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero.[4]

El Otro Mundo no se presenta sólo a través de la dilatación o inversión del sentido que imponen las metáforas parciales de cada obra de arte: mediante su figura total, la obra revela el mundo arquetípico que allende lo sensible es el sustrato del mundo aparencial.[5] Se

[4] "Religión y arte son así nombres para una y la misma experiencia: una intuición de la realidad y de la identidad" (A. Coomaraswamy, *The Dance of Shiva*, New York, 1957, p. 41).

[5] "Al recapitular la creación –el «arte divino»– en parábolas demuestra la naturaleza simbólica del mundo y libera así al espíritu humano de su servidumbre respecto a los «hechos» en bruto y efímeros" (Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 8).

trata del universo ideal, del modelo de lo creado, del Dios según cuya apariencia el hombre fue concebido y que nunca se expresa puramente en lo que se encarnó. Las particulares figuras humanas de Cranach, los particulares personajes de Shakespeare, procuran mostrar, subrayando lo particular, la humanidad que abarca y trasciende a todos los humanos y que es el destello del arquetipo divino. Desde este punto de vista, incidentalmente, puede estimarse ese peculiar estilo que siempre renace a lo largo del tiempo, llamado naturalismo, que busca reproducir con la mayor fidelidad posible la apariencia de la realidad, procurando evitar toda deformación, toda metáfora: plagiario del Creador, copia lo dado, pero no cumple su función, no trae al Otro Mundo, porque en su beatería ignora que en el arte, como en toda *imitatio Dei* ferviente, sólo vale lo que se inventa, lo que se "crea" a partir de "la nada", que es lo aparencial. El naturalismo consigue redimirse relativamente debido al seguro fracaso de sus intenciones, pues no hay naturalismo absoluto posible, dado que siempre se filtra lo metafórico, y también por el reflejo de metáfora con que se beneficia por el hecho de que el mundo que trata de copiar es una metáfora creada por Dios. La melancolía que quema la vida del poeta no es nostalgia por nada natural, de este mundo, sino por lo que Rudolph Otto definió como lo "absolutamente heterogéneo",[6] lo distinto, lo extramundano, aquello de lo que nuestro mundo surgió y por lo cual es posible.[7]

[6] Rudolph Otto, *Das Heilige*, Breslau, 1927, cap. V.

[7] Por su esencia el arte es contradictorio: nace de una polarización anormal respecto al Otro Mundo, pero no puede

La melancolía: "más perniciosa que el pecado"

A pesar de que en su raíz esté la nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, por ese más allá al que la metáfora tiende y que es el reino con el que la religión religa, la melancolía es condenada por la religión. "Un jasid se quejaba al Rabí de Lublin (llamado el Vidente) de que impulsos malignos lo acosaban y lo llevaban a la melancolía. El Rabí le dijo: «Por sobre todo, libérate de la melancolía. Cuando el Maligno impulsa a los hombres, su fin no es hacerlos pecar, sino arrastrarlos a través del pecado al pozo de la melancolía»."[8] ¿Cuál es la causa de esa sanción narrada por la historia jasídica, sanción en que la severidad con que coloca a la melancolía en la escala negativa por encima de todos los pecados viene a confirmar la importancia radical de ese eclipse del espíritu? La melancolía es índice de que la criatura se encuentra prisionera

prescindir de este mundo bajo riesgo de desaparecer. Tal contradicción se resuelve en la obra, que es *residual*, resto de un trato con lo absoluto. Este carácter residual del arte nos proporciona un principio fundamental para determinar la jerarquía estética de las obras: a pesar de que el origen del arte sea la melancolía, las obras en las que la "melancolía" se halla menos presente, las serenas, son superiores a aquellas en las que predomina el estado espiritual originario, pues en las primeras se logra con mayor perfección el fin de fijar los residuos del Otro Mundo.

En conexión con esto, piénsese en el ideal espiritual extremo oriental de la impasibilidad y en el progresivo desencajamiento de la vida occidental guiada por la impasible tecnocracia: si un símbolo religioso es casi puro residuo del Otro Mundo, su caricaturización es una obra de vanguardia contemporánea, que en su abstracción emparentada a la del símbolo es casi puro residuo de este mundo.

[8] Louis I. Newman, *s. v.* "Melancholy", en *The Hasidic Anthology*, New York, 1954, p. 242.

de su yo inferior. Melancolía surge a causa de la nostalgia por algo que no se posee: para advertir que no se posee algo es preciso mirarse, detenerse en uno mismo. Lo cual constituye la manía del ego, el egoísmo. Semejante manía mortifica a la criatura porque al condenarla a caer bajo la hipnosis de un pasado en el que no le dieron lo que le "falta" y de un futuro del que espera que le traiga lo que le "falta", le sustrae la posibilidad de vivir el instante presente, que es lo único vivible por el hombre total: en la melancolía, como el hombre desvía la mirada de su Creador, que es el presente dador de vida, se temporaliza –pues la noción de tiempo no existe mientras estamos sumidos en el presente y sí cuando atendemos al futuro o al pasado– y daña la eternidad que hay en él, con lo que queda a merced de la tentación de todas la caídas. La melancolía es el lamento de Dios que, aprisionado en el hombre, no logra reunirse con Sí mismo.

Las religiones han manifestado siempre desconfianza respecto al arte. Primero porque el arte es en su origen sagrado. La poesía permitía a la criatura realizarse mediante la objetivación en la obra y simultáneamente cooperar con los fines trascendentes de la religión al traer al Otro Mundo según normas fijas de un simbolismo inherente a las formas: [9] el gesto artístico y el religioso coincidían en un mismo instante. Así al descubrir la danza, la primera de las artes y el arte religioso más elemental, el hombre se niega a permanecer en la confusión animal y, ordenando sus movimientos y ener-

[9] Titus Burckhardt, *op. cit.*, pp. 6 y 10.

gías según un ritmo –con el que se suma y obedece el gran ritmo cósmico–, pronuncia un *fiat lux* –análogo al pronunciado por el Creador en el Génesis– y alumbra la realidad que estaba en él sin que él lo supiera: Dios.[10] Del mismo modo, en los himnos védicos más tempranos la poesía, como cadencia y sonido –e incluso la especulación–, era una sola cosa con el rito.[11] Y la liturgia (com-pasión) constituye la base del arte dramático, lo cual explica el poder operante de la palabra (salmo-poesía): en el teatro, al reactualizarse el drama cósmico, se le muestra a la vida vulgar el camino y así se la resacraliza.

Pero la prevención de la religión hacia el arte descansa, en segundo término, en el hecho de que, pasada la época primordial, el arte se vuelve profano. Conserva ineludiblemente en su esencia rastros del origen. Sin embargo, más que en la verdad extramundana que la belleza puede transmitir, comienza a interesarse exclusivamente en la belleza mundana: quiere convertirla en autónoma respecto a la religión. Y así como la prohibición del Decálogo condena en el judaísmo explícita y expresamente la autonomía de lo estético,[12] el budismo y el hinduismo primitivo rechazan el arte por "sensual" [13] y el islamismo debido a que, puesto que el Islam persigue la Unidad trascendental y puesto que ninguna imagen alcanzaría a repre-

10 R. R. Marett, *Faith, Hope and Charity in Primitive Religion*, citado por Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty; The Holy in Art*. New York, 1963, p. 14.

11 Anne Marie Esnoul, *Les Strophes de Samkhya*. Paris, 1964. *Introduction*, p. IX.

12 Exodo 20.4-9.

13 A. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 54.

sentar tal Unidad, las imágenes sólo podrían ser perniciosas para el creyente.[14]

Más fundamental que las dos razones apuntadas es sin embargo la noción estrictamente mística esotérica –no atenuada por ninguna de las consideraciones sociales que afectan a las iglesias por su carácter exotérico–, que pone de manifiesto el ejemplo jasídico: para el hombre de fe, que sumido vitalmente en el presente siente en sí la presencia de Dios, la melancolía es una situación espiritual imposible. Para la mística no puede ocurrir de otro modo: aunque acontezca que una criatura carezca de todo, en la medida que tenga a Dios no sentirá que le falta nada. Porque lo cierto es que el melancólico experimenta la nostalgia de lo que le falta a causa de que "antes" ha mirado al pasado o al futuro, al tiempo como tiempo en sí, esencia de las privaciones y la caída. El hombre de fe necesita vivir, consumar todas sus energías, en el presente, en el instante indivisible, incesante e inaprehensible –cuya entrada no se abre con la voluntad o la razón o la pasión, sino con la totalidad del ser–, pues por constituir éste el punto en que la eternidad se refleja en el tiempo[15] es el conducto por el que Dios entra en el hombre y también la puerta por la que en cada instante puede llegar o volver el Mesías.[16] Todo llama al hombre de fe para que se concentre en el presente: a este hombre esencialmente fuera del tiempo le falta tiempo –sentido

[14] Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 12.

[15] Cfr. René Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, 1962, p. 430.

[16] Cfr. Walter Benjamín, *Zur Kritik der Gewalt*, Frankfurt am Main, 1965, p. 94.

de la temporalidad– para considerar ese pasado y ese futuro que engendran la melancolía. Para este hombre cuya vida es el arte de dejarse traspasar por el Otro Mundo no sólo carece de sentido sino que es además prueba de infidelidad ese arte nacido de la melancolía que se limita a tratar de mostrar el Otro Mundo. Para el derviche que alcanza el éxtasis mediante el arte de la danza esa danza no tiene sentido en el momento de su éxtasis, pues únicamente lo alcanza a fuerza de repetir de modo uniforme el mismo movimiento: cuando la danza se anula a sí misma y desaparece.

(Cabría aquí no dejar de tener en cuenta que el arte nace de la melancolía pero se redime de ella mediante la obra, que trae al Otro Mundo y, fuera de arrancar al artista de la melancolía, opera en forma positiva. El artista se halla en realidad referido a los dos momentos más aparenciales, más fantasmales de la tríada temporal, el pasado y el futuro, pero los redime de su insustancialidad al revivirlos como presente en la obra mediante la que los "eterniza". La mácula que –desde el punto de vista místico– empaña a este camino indirecto radicaría en que, debido a su nacimiento de la melancolía, la obra debe limitarse a mostrar el Otro Mundo, a insinuarlo, en lugar de hacer que se lo viva, lo cual tiene también la sospechosa secuela de aumentar en el mundo el número de elementos fabricados por el hombre, es decir, de algún modo superfluos, pertenecientes al orden de la "charla", que terminan por perturbar y perjudicar a la vida.)

El poeta: "implanta privadamente un régimen perverso en el alma"

La filosofía formuló también su condena respecto al arte. La célebre actitud de Platón al expulsar a los poetas de la república perfecta ilustra una posición en la que muchos otros amigos de la sabiduría –Jenófanes, Heráclito, Empédocles, Pitágoras– lo habían precedido al preocuparse por la política, por el mejor camino para alcanzar el bien de la comunidad. La acusación platónica se fundamenta primero en el hecho de que el artista reproduciría elementos mundanos que son a su vez reproducción de ideas arquetípicas, o sea que sus productos no tendrían más que una realidad de tercer grado.[17] Por añadidura, sería infiel a sus modelos –porque no puede conocer experimentalmente todo lo que reproduce– y pintaría cosas con las que sólo puede engañar a "niños y hombres necios".[18] "Lo que da fe a la medida y al cálculo", dice Platón, es "lo mejor de nuestra alma" y concluye estableciendo que el artista "trabaja a gran distancia de la verdad" y "tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón".[19] Así el poeta es expulsado de la ciudad por "implantar privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno",[20] por "su capacidad para insultar a los hombres de

17 Platón, *La República*. Libro X, 597-e. Madrid, 1949, t. III, pp. 144-146.
18 *Ibid.*, 598-c, p. 147.
19 *Ibid.*, 603-a, p. 156.
20 *Ibid.*, 605-b, p. 160.

provecho" [21] y "porque la razón lo imponía".[22]

Sin embargo, las manifestaciones de los filósofos contra el arte han sido desenmascaradas en forma brutal por aquellos políticos que lograron establecer un dominio de tipo total en las comunidades sobre las que rigieron. Pues tales políticos han sido platónicos con fidelidad absoluta. Y lo que Platón enunció –con la ilusión de estar defendiendo a la razón– era la voz de este mundo en procura de una autonomía sin apelaciones. El arte es su enemigo. No porque produzca objetos irreales, sino a causa de que el arte trae al Otro Mundo, a cuya luz se ve el irreparable aspecto de injusticia que hay en todo dominio exclusivamente humano del hombre sobre el hombre, aun en el más benévolo. El arte pone en cuestión la esencia del puro dominio mundano. Y recíprocamente la esencia del mundo rebelado contra lo que no sea él se encarna en un poder que sólo puede creer en lo útil inmediato, en una razón gendarme condenada a percibir únicamente lo que responde a medida y cálculo, para la que lo ultramundano, lo no mensurable –que trae siempre consigo el perturbador recuerdo de lo inconmensurable–, resulta irreal, "perverso" y alejado de la "verdad". Por lo demás, el momento en que el arte pone en práctica "su capacidad para insultar a los hombres de provecho" no es exclusivamente aquel en el que el poder declara hallar ocasión justificada para censurarlo y castigarlo. En todos sus momentos, incluso en los de apariencia más inocua, el arte es "un insulto" para "el hombre

[21] *Ibid.*, 605-c, p. 161.
[22] *Ibid.*, 607-c, p. 164.

de provecho". Porque, dado que su actividad consiste en cambiar de contexto a los elementos mundanos, para hacerlos ver en su otra faz, el arte produce en la comunidad un movimiento –el movimiento del espíritu, que procede del Otro Mundo– con el cual no sólo se desentiende en forma ociosa de la utilidad inmediata, sino que hasta la perturba y la impide, convirtiéndose en una burla trascendental para el afanado "hombre de provecho". Por eso este mundo, con plena coherencia, cada vez que legitima su autonomía mediante la violencia del poder totalitario, ha permitido el arte –cuando no estaba en sus posibilidades suprimirlo en forma radical– en la medida en que se convierte en decorado inofensivo, en la medida en que se aquieta como "realismo" que es el reflejo fiel de la superficie de las cosas tal como se mantienen bajo la planta del dominio, en la medida en que se atiene a la construcción de monumentos descomunales que oponen al más allá una "eternidad" mundana petrificada, etc.: tolera el arte sólo en cuanto éste se halla muerto y comparece como un autómata que lo sustituye con sus propias vestimentas. En la ciudadela en la que se erige como absoluto, este mundo autónomo encuentra tan necesario expulsar a la poesía que en nuestros tiempos –en que el absolutismo mundano asume una intensidad acaso sin precedentes– en las mismas comunidades en que no rigen abiertos poderes totalitarios la industria cultural es inexorables en su tarea de liquidar todo vestigio de arte vivo y de sustituirlo por los productos fabricados en serie que constituyen la droga tranquilizante definible como *Kitsch:* ésta no se consume sólo en los

renglones destinados a las grandes masas, sino que es asimismo lo que surge de los talleres de la mayor parte de lo que se conoce como "vanguardia".[23]

Al igual que la mística estricta, que rechaza al arte por sus vinculaciones con este mundo, la política total lo condena por su parentesco con el Otro Mundo. El ideal de la colmena es la antítesis del ideal de la comunión de los santos: para ambos el mediador –que no puede entregarse por entero a ninguno de los dos extremos– resulta culpable.

El Hombre: "el Cielo es su padre,
la Tierra es su madre" [24]

Originariamente, antes de la manifestación, existía la Unidad Primordial. Luego el Antepasado Amarillo separó el Cielo de la Tierra y la Unidad Primordial quedó rota por lo manifestado: [25] de esta suerte narra la tradición taoísta –a través de Lao Tse– el acto de la Creación.

El Cielo y la Tierra, indistinguibles en la Unidad Primordial, no pueden oponerse más que aparencialmente: nacidos del mismo Huevo Originario, la Tierra duerme en el seno del Cielo y el Cielo duerme en el seno de la Tierra. Por este sueño del uno en el otro, por este *sueño*

23 Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947. Ver el capítulo sobre "La industria cultural".

24 René Guénón, *La Grande Triade*. Paris, 1957, p. 82.

25 Arthur Waley, *The Way and its Power*, New York, s.f., cap. IV, p. 146, cor. núm. 3.

que es la esencia del existir, el Cielo y la Tierra se oponen en una complementaridad, en una conjunción polarizada. De tal matrimonio de la Tierra con el Cielo –en el sueño en el que cada uno de los dos elementos recuerda al otro mediante el olvido– nace un tercer elemento que es el Hombre.[26] Compuesto por los elementos primordiales –aunque "contemporáneos" de éste–, que son equiparables a las fuerzas *yang* y *yin*, a lo masculino y lo femenino, al acto y la potencia, el Hombre constituye con el Cielo y la Tierra la Gran Tríada que, para la tradición extremo oriental, abarca todo lo creado.[27]

"Sube de la Tierra al Cielo y retorna luego a la Tierra, a fin de poder recoger la fuerza de lo superior y de lo ínfimo": [28] tal declaración de la Tabla Esmeraldina resulta apropiada para describir la función del término medio de la Gran Tríada, del Hombre, dentro de la totalidad de lo manifestado. El Hombre es el mediador que debe hacer pasar de la potencia al acto a todo lo que se manifestó. Para ello le resulta tan imprescindible la fuerza de lo ínfimo que es la materia pura, la pura potencia de la Tierra, sin la cual carecería de sustento el ímpetu encarnante del Cielo, como la fuerza de lo superior que es la forma pura, el puro acto del Cielo, sin el cual la Tierra se mantendría inerte en su completa pasividad. También el Hombre resulta imprescindible, pues es él quien –al lograr

[26] Naturalmente, nos referimos aquí al "Hombre Universal", que ha llegado al centro y que es un arquetipo para el hombre común.

[27] Cfr. René Guénon, *Il Simbolismo della Croce*, Torino, 1964. Ver el capítulo sobre "La Gran Tríada".

[28] Tabla Esmeraldina, 7, citada por Titus Burckhardt. *L'alchimia*, Torino, 1961, p. 169.

gracias a su mediación que la Tierra se eleve al Cielo y que el Cielo descienda a la Tierra– hace que el Cosmos se actualice plenamente y que lo No Manifestado pueda consumir su manifestación y retorne al centro inalterable de lo Innombrado.[29]

La esencia del hombre es así mediación y mediación debe ser su existencia. La existencia del Hombre consiste en el esfuerzo por alcanzar –en el Cosmos y en sí– el equilibrio entre el Cielo y la Tierra, entre las fuerzas *yang* y *yin*, que reactualice la boda originaria entre esos dos elementos –de la que el hombre nació–, a fin de renovar en cada instante la vida universal, incluyendo la suya. Cuando el hombre olvida la duplicidad de su origen, cuando olvida su origen, y deja de reflejar a cualquiera de los dos elementos, su existencia se ensombrece, se torna mortecina. Si el hombre olvida a través de la ilusión de creerse autónomo, de imaginar que el hombre es el único acto y Cielo sobre la Tierra, el Cielo deja de reflejarse en él y el hombre pierde la mitad de su existencia: es la Tierra, la pura materia pasiva, lo que se autonomiza entonces –valiéndose parasitariamente de lo celestial que el hombre le entrega– y el hombre se animaliza en la vida en la colmena. Si el hombre se olvida a través del esfuerzo para no reflejar la Tierra, si imagina que es sólo celestial, que la Tierra contamina su índole, deja de ser hombre, pues ya no puede mediar, incendiado por el acto puro del Cielo, en el que la Tierra queda abandonada e incumplida como

[29] Cfr. *Tao te Ching*, cap. I, en Arthur Waley, *op. cit.*, p. 141.

algo residual. La esencia del Hombre es mediación y cuando no media desaparece.[30]

El arte, función gracias a la cual el Otro Mundo es traído a este mundo, desempeña analógicamente para el hombre individual el mismo papel que el Hombre cósmico cumple en cuanto al Cielo y la Tierra. Se halla sometido en consecuencia, a las mismas leyes que rigen al mediador de la Gran Tríada.

La "pérdida del centro"

La deificación del hombre como ideal general de vida se formuló en el Renacimiento y permitió durante varios siglos en los diversos campos de la actividad humana una floración de personalidades de apariencia triunfal, pero que –vistas con perspectiva– por su mismo brillo, tendencia y número componían algo notoriamente anómalo, veladamente monstruoso. Tal ideal, en efecto, debía expresarse de otra forma, tremenda e inequívoca, a través del estallido que conocemos como Revolución Francesa y de sus consecuencias hasta nuestros tiempos: el nódulo fundamental de dicho estallido, ese fenómeno del Terror –casi inexplicable dentro del marco de los acontecimientos concre-

[30] En este sentido la mística y la ascesis total serían tan culpables como el materialismo extremo, en la medida en que abandonan lo terrestre sin llevar a la potencia el acto que hay allí; en el proceso cósmico debe consumarse tanto lo terrestre como lo celeste. Y a esto responde la actitud budista mahayánica, que se abstiene de la liberación total vuelta posible, para tender una mano a la materia irredenta. Sin embargo, dentro del equilibrio universal la mística y la ascesis son definitivamente positivas, pues nunca alcanzarán a compensar el generalizado materialismo del resto.

tos en que se produjo, y hasta ahora nunca considerado siquiera en su verdadero sentido–, esa tortura y matanza interminable e inicua de unos hombres por otros, descubre en forma estremecedora que la verdad del ideal de la deificación del hombre consiste en la aniquilación del hombre. Aquello fue el primero de los momentos culminantes de un largo proceso morboso en el que el hombre, para conquistar su autonomía, decidió dejar de reflejar el Cielo. Y en la oscuridad cerrada de aquel momento histórico la matanza humana dijo que los hombres habían "matado a Dios" en sus corazones. Lo que ya venía aconteciendo y lo que continuaría sería la progresiva autonomización de la Tierra, entendida como progreso aunque en detrimento progresivo del mediador. Desde todos los órdenes del quehacer humano mil signos lo indican. En su libro *Pérdida del Centro*,[31] Hans Seldmayr señala la supresión de la ventana y el carácter de prisiones monumentales que cobra la arquitectura de fines del siglo XVIII y principios del XIX, hasta llegar al estilo colmena o columbario –netamente animal– de nuestros tiempos. Consigna también[32] un dato de apariencia extravagante, pero que en realidad constituye un símbolo bajo el que hasta hoy pasa a desarrollarse la vida humana: hacia esa época el arquitecto Lequeu concibe un monumento que será la "Entrada a la morada de Plutón". Pues cuando el hombre cree autonomizarse y borrar el Cielo, es la Tierra la que se autonomiza a costa del hombre y, transformada en

[31] Versión italiana. Torino, 1967.
[32] Hans Seldmayr, *op. cit.*, p. 37.

imagen invertida del Cielo, resulta ser el *inferus* privador, emblema de las potencias plutónicas, infernales, a las que el mediador queda sometido. Así la moral autónoma fundada en la libertad interior de Kant encuentra su reducción a la absurda verdad en que se sustentaba a través de la libertad moral absoluta para el crimen de la filosofía de Sade.[33] Así la revolución industrial que venía a liberar al hombre de la maldición originaria del trabajo elimina el elemento humano del trabajo y convierte al hombre en una máquina para trabajar. Así la economía, de ser la administración *(nomos)* de la casa *(oikos)*, mediante la cual el hombre apacentaba sus bienes, se desencadena y se trasforma en un sistema global gracias al que el poder abstracto del dinero se coloca asfixiantemente por encima del hombre. Así la Revolución Francesa cuyo fin era lograr la igualdad de todos los hombres encuentra su portavoz en Napoleón, quien es el primero en decidir que todos los hombres de la comunidad deben servir igualmente a la guerra, con lo que inaugura las guerras de movilización total que se prolongan hasta hoy e insinúan que la guerra ha dejado de ser una de las tantas funciones de la comunidad para convertirse en característica primordial de tiempos de metódica guerra de todos contra todos. La aspiración a lo total por cualquier aspecto de lo humano –guerra, economía, libertad, arte, técnicas, etc.– dice que la parte del Cielo, de Dios, ha sido liquidada sobre la Tierra: dice que la Tierra se ha vuelto

[33] Cfr. Horkheimer y Adorno, *op. cit.*, capítulo sobre "Juliette o el Iluminismo moral".

totalitaria. El totalitarismo como fenómeno constituye la caricatura material terrestre, que busca abarcar y dominar, del absolutismo espiritual celeste, que penetra y sustenta. Tal totalitarismo puede concretarse incidentalmente en sistemas políticos autocráticos, aunque esto no es indispensable: hoy el totalitarismo es puesto en práctica en todos los órdenes con la mayor eficacia por una tecnocracia que usa políticamente una máscara benévola.

En el campo de las artes la deificación del hombre tuvo como natural consecuencia la destrucción de la figura del hombre. El arte occidental, en cuyos orígenes está la figura de Cristo –símbolo por excelencia del Mediador, del Hombre, tanto por su misión como por unirse en él la naturaleza celeste y la naturaleza terrestre–,[34] se ha fundado como ningún otro en la imagen humana. Con mayor firmeza a partir del siglo XVIII, empieza a observarse en la historia del arte occidental la deformación de tal imagen[35] mediante lo demoníaco y lo caótico (Goya), mediante el humor (Daumier), mediante lo onírico mecanizado (Grandville), mediante la conversión del hombre en un objeto intercambiable con cualquier otro para la mirada artificialmente pura (Impresionismo), hasta llegar a presentar a los humanos como muñecos, autómatas, monstruos, espectros, esqueletos, animales, máquinas (Surrealismo, Picasso, Ensor, Dalí, Seurat, Kokoschka, Grosz, etc.). El desenlace de este proceso es el llamado arte abstracto y sus sucesores hasta el presente (Kandinsky, Klee, *et.*

[34] René Guénón, *La Grande Triade*, p. 123, núm. /.
[35] Hans Seldmayr, *op. cit.*, *passim*.

al., incluyendo el "tachismo", la *action painting*, etc.), que constituye el punto cero en el que la imagen humana desaparece por completo: lo que se media a este mundo –ausente como paisaje o contorno natural de cualquier índole en su trasformación en mero espacio pictórico puro– es el Otro Mundo, el Cielo o Dios, reducido a nada. Este arte media la nada a la nada, queda reducido a la pura función de mediar que ejecuta sus movimientos en el vacío: de esta suerte el arte denominado abstracto pone de manifiesto la naturaleza del arte "puro".

Llegado a este punto cero, de "muerte", el proceso no se ha detenido porque en lo temporal no puede haber quietud. En el campo de la música, tras de destruirse la tradición melódica y la tonal, se pasó a la reproducción del ruido accidental en estado prácticamente puro y al sonido fabricado en laboratorios que se ostenta en lo antinatural de su fabricación. En la literatura, tras la ruptura del *logos* unitario de la obra y tras la autonomización sonoro-significativa de la palabra, que la puso contra sí misma, se ha pasado al libro "oral", basado en grabaciones de tipo *reportage*, o sea en el estado más en bruto de la palabra, que no se relaciona con la literatura propiamente dicha más que en el hecho de su presentación física impresa. En la plástica se ha terminado por reproducir, o presentar directamente aislados como tales, objetos, preferiblemente fabricados –para subrayar su carácter estrictamente mundano–, tales como ropas, botellas, máquinas, personajes de historietas, etc. En semejante actitud del arte, este mundo –en lugar de mediar al Otro Mundo como hizo siempre– media

ahora a este mundo como si no existiera otro mundo que este mundo. Mediante el ruido, mediante la palabra en su estado más petrificado, mediante la botella o la máquina apenas coloreados, se trata de negar el Otro Mundo que existe en todo elemento mundano: para ello se insiste en el carácter consabido, de uso, de las cosas que se manipulan. Y tal es la desconfianza respecto a la mediación, a los restos del Otro Mundo que podrían filtrarse a través del mero hecho de mediar, tal es la totalitarización de este arte que, para eludir al máximo la obra, que implica mediación, seha recurrido a los variados acontecimientos que llevan el nombre de happening, en los que son los propios seres humanos los que configuran la "obra de arte", como garantía de que cuando éstos dejen de actuar no quedará ningún resto que delate la operación sospechosa de trascendencia, con lo que –en forma por lo demás coherente– este arte final parodia, con un desenfreno que debe caracterizarse por la embriaguez, la inspiración del rito religioso que fue el origen del arte.

Pero ya se trate de mediar a este mundo como este mundo sin más, ya se trate de que la mediación resulte efímera porque es cumplida por personas y objetos que sólo se reúnen unos instantes para configurarla, la mediación, la necesidad y el ansia de mediación, subsisten. La diferencia radica en que lo que ahora se media es la impotencia de mediar.

Tal impotencia de mediar suele ser glorificada: por los falsos atrevimientos que permite y por el crecimiento fabuloso del número de aquellos a quienes autoriza a erigirse como "artistas", hace hablar de nuevas eras positivas

del arte. Sin embargo, lo que explica la proliferación de tales "artistas" –cuya monstruosidad ya estaba implícita en el Renacimiento, aunque se manifestara entonces en el campo de la autenticidad, que por tal ingrediente se reforzaba y se debilitaba a la vez– y lo que explica el frenesí de las supuestas innovaciones y revoluciones estéticas es el hecho de que este arte *post mortem*, como se basa en la impotencia de mediar, no exige en modo alguno el talento y la energía que reclamaba la potencia para mediar, y se convierte por lo mismo en campo propicio para la facilidad de las negaciones. Exaltar la mediación de la impotencia de la mediación como estado ideal, pese al entusiasmo con que se lo haga, es una actitud pasiva, fundamentalmente no creadora, una entrega femenina al triunfo totalitario de esta Tierra, de este mundo que en su absolutización es enemigo nato del arte.

No obstante, toda mediación, aunque sea negativa, aunque medie la impotencia de mediar, trae el recuerdo del Otro Mundo que se mediaba cuando el arte no había sido arrastrado por los caminos de la deificación del mediador: tal es el aura que aún presta carácter de arte al arte que hoy niega al arte. Lo que hoy se conoce como vanguardia artística es el arte que exalta su muerte después de haber muerto y que en ese extravío es la sombra del ansia inextinguible del otro mundo, del Cielo, porque no hay en la Tierra ningún movimiento, ni el más adverso ni el más indiferente, que no se deba al sueño del Cielo que la Tierra lleva en sí.

Negro más negro que el negro

Existía hasta las primeras décadas de este siglo en una calle de París, en la rue Le Regrattier, un nicho en el que se veía la estatua de una mujer decapitada que tenía en la mano un vaso y a cuyo pie había una leyenda que decía: "Todo le sirve."[36] El conjunto constituye un símbolo de la primera operación de la Gran Obra alquímica: *solve*, la disolución o separación, la *mors philosophorum*, muerte filosofal, que según la tradición hermética sirve para liberar al espíritu de la materia grosera, a fin de preparar la trasformación o purificación total de la criatura, que sólo puede cumplirse a través de una serie de muertes y renacimientos, en el curso de la vida humana. El vaso es el *vas spirituale*, en el que se encierra el *vino de los sabios*, y es análogo al Graal, que guarda el vino eucarístico. La mujer, por su índole pasiva, representa el disolvente universal y está decapitada para indicar que se ha producido la separación completa del alma, del espíritu vital, bajo forma de luz blanquísima, respecto al cuerpo, que es su tumba y que queda entonces en estado de *nigredo*, *nigrum nigro nigrius*, negro más negro que el negro. La leyenda "Todo le sirve" advierte al aspirante a la redención espiritual que no debe dejarse seducir y confundir por esa primera epifanía de la luz, pues ello podría conducirlo a desdeñar la materia negra, vil y grosera del cuerpo abandonado: esa materia, ese cuerpo debe volver a ser espiritualizado para que la Gran Obra se cumpla y por ello esa casi

[36] Eugène Canseliet, *Alchimie*, París, 1964, pp. 59-68.

nada, esa piedra que los arquitectos descartarían, se torna condición de la Obra.

El arte –el hombre que representa a la humanidad– se encuentra hoy en una etapa de *nigredo:* abandonado por el espíritu, casi pura materia negra, con los movimientos convulsivos de un semimuerto. En los grandes ciclos por los que atraviesa lo manifestado en su totalidad –desde que el Cielo y la Tierra se separaron– el simple hecho de haberse manifestado implica sumisión al ciclo: todo lo que se ha manifestado debe dejar de manifestarse. Para que el ciclo, que es la ley, se cumpla, el Gran Ser Humano que por él trascurre debe atravesar todas las etapas, debe conocer todos los estados que de muerte a renacimiento y de renacimiento a muerte lo conducirán a su cumplimiento pleno.

"Un tiempo de *yin*, un tiempo de *yang:* ¡allí está el Tao!" Visto desde tal perspectiva –la única lícita, pues permite la lucidez necesaria para no menospreciar ni sobrevalorar nada–, los últimos siglos del arte constituyen un agudo desequilibrio, que contribuye necesariamente al equilibrio total, y que en consecuencia debe ser estimado en su negatividad aislada, pero también en su aspecto positivo, tanto por el papel que cumple en el ciclo, como por representar la persistencia de la necesidad de mediación, que es la esencia de lo humano.

Sin embargo, la negatividad aislada por la que, como artistas y como humanos, nos vemos inmediatamente rodeados en nuestra existencia en este momento del ciclo nos conduce en forma inevitable a otra cuestión, a otra pregunta, que dice: ¿por qué hemos nacido en este momento? Y esta pregunta nos enfrenta de

modo directo con el *secreto*, que está en nuestro origen: ¿por qué nos fueron entregados dones para ejercerlos en una época en que todas las posibilidades son de que se cumplan en forma negativa? ¿Por qué fuimos creados? Plegarse con interrogativa y tenaz humildad, con todas las potencias de la vida, sobre este enigma sin respuesta –enigma que reactualiza en cada uno el misterio de la necesidad del tiempo y de la Creación–, plegarse así sobre este enigma capaz de quebrantar todas las ilusiones racionalistas y materiales es la actitud que forjará en quienes las practiquen el poder espiritual del silencio interior capaz de vencer todas las negatividades.

Historia del silencio

El arte, se dice, responde a una necesidad. De otro modo, añadimos, no existiría, no persistiría. Pero ¿cuál es esa necesidad por la que el arte existe?

Tal pregunta ha suscitado a lo largo de los siglos *todas* las respuestas que el hombre puede dar: los artistas de Lascaux, Altamira, hicieron las pinturas rupestres para ofrendarlas a sus dioses o para convertir en mito a los animales que les servían de alimento o para expresar el poder y la destreza de la comunidad o por simple escapismo, diversión o porque pintar confería prestigio, etcétera. El resultado, tanto en ellos como en sus infinitos sucesores, ha sido una obra *bella*. La palabra *bello*, la pregunta por la esencia de lo bello, nos remite a la estética. Y la estética, con su mismo nombre, aiszesis, sensación, nos indica dónde nos moveremos, el mundo de la obra, su estructura, sensaciones, vocabulario, percepciones. Será conveniente procurar alejarnos de la estética. Para plantear nuestra conjetura –para darle otra vez vida, puesto que es antigua como la humanidad–, será conveniente, sin abandonar la obra, atender hacia *afuera* de ella, ver a *qué* tiende, qué necesidad la engendra.

He narrado una experiencia. La audición del recitado del Corán por un sheik actual. La emisión de cada versículo duraba quince, treinta, no más de cuarenta y cinco segundos. Cada versículo concluía en forma abrupta, comprimiéndose casi con dolor contra el final para transmitir la sensación física de aquello con lo que chocaba: el silencio. Y cada versículo estaba separado en la dicción del que lo seguía por un lapso de silencio más largo que cualquiera de las emisiones, señalando de tal suerte cuáles son las jerarquías entre silencio y sonido. Ese canto, esa voz, crecían para retirarse, abolirse, para que surgiera un silencio desconocido: la voz de Dios.

Recordé entonces otras músicas, pasadas, contemporáneas. La de Anton Webern, por ejemplo. Piezas intensísimas, también en ellas el silencio es capital. De distinta índole, mortuorio, turbio. Música que vuelve a presentarse ante el silencio como el criminal que retorna al lugar del crimen. Porque entretanto hemos intentado matar a la música, a Dios en nosotros. Pero el silencio sigue siendo el centro. Aunque de manera invertida, en el fin se repite lo mismo que en el principio. La música tiende a lo que es absolutamente no ella, su contrario total. La música es la historia de los intentos por reconstruir el silencio puro, sacro. El arte nace por necesidad *de Dios.*

La literatura, el arte de la palabra, nos muestra una lección similar. El universo es un libro, dice la sabiduría: todo libro encierra el universo. Hay que recordar, sin embargo, que el trazo negro de cada palabra se torna inteligible en el libro merced a lo blanco de la página.

Ese blanco del que la palabra brota y en el que acaba por desaparecer es el Silencio primordial. Principio y fin de cada criatura, de todo lo creado, el blanco escribe para nosotros lo fundamental de toda escritura: el círculo de misterio que envuelve nuestra existencia. La calidad de cualquier escritura depende de la medida en que trasmite el misterio, ese silencio que no es ella. Su esplendor es enriquecedora abdicación de sí. Y ésta resulta evidente en el tipo de lectura que permite y exige. La palabra portadora de misterio demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, tratar de absorber lo inconmensurable: pide relectura, consideración del blanco. Arquetipo son las escrituras de las religiones, que invocan el fin de sí mismas, la restitución del secreto fundamental. Arquetipo, también, las grandes obras de la literatura, aquellas cuya esencia es poética, pues la metáfora, con su multivocidad, pluralidad de sentidos, dice que está procurando decir lo indecible, el silencio. Frente a éstas se alzan los textos utilitarios, que pueden leerse con rapidez y que, si por un lado nos fuerzan a salir de nosotros mediante la diversión o la información, por otro nos empobrecen radicalmente al negar el blanco, el silencio, el misterio. A lo largo de siglos la literatura se vio corrompida de modo cada vez más profundo por ese espíritu utilitario. La novela sin poesía oscureció a la poesía. El espejismo aritmético llamado sociología reemplazó al reverente vacilar, escuela de vacilación, llamado filosofía. Hoy tocamos límites. La babelización de la escritura indica aguda nostalgia mala del silencio que la gran obra por naturaleza encierra y busca. La catástrofe de la letra

escrita testimonia en forma invertida que la literatura surge de la necesidad *de Dios.*

Vergüenza y redención

Toda palabra es metafórica. Es decir, toda palabra abarca, según se la use, más o menos mundo que lo que la convención supone que abarca. Si digo: "el rey se marchó a su casa", casa sustituye a castillo, es metáfora de reducción. Si digo de una persona que es "mi casa", casa sustituye a criatura, es metáfora de ampliación. Los hombres se han inquietado por este fenómeno. Que lo que constituye su esencia, la palabra, fuese impreciso les resultó vergonzoso. Aristóteles reprocha a Platón el uso de metáfo-

ras. "Todo lo que se expresa mediante metáforas –dice– es oscuro." Pero avergonzarse es una asunción mala de la Caída, del pecado. Vergüenza es la hoja de parra, la novedad que surge en Adán tras probar el fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Quien se avergüenza prefiere que no lo vean, se oculta, busca estar solo: las aspiraciones de cierto tipo de lenguaje preciso surgen de un hombre avergonzado, incapaz de tolerar la luz del misterio al que volvió las espaldas. El misterio del nacer y del morir, de su dependencia respecto a Dios, misterio del que en el Paraíso se nutría. Tal hombre se aísla en la irrealidad de una exactitud que lo ha llevado hoy a la incomunicación casi total. Lo condujo a un lenguaje en el que sólo hay materia humillada por haberse visto reducida a puro objeto y en el que lo humano calla. El lenguaje preciso es el padre de la ciencia. La vergüenza

nos entregó al totalitarismo de la utilidad total, a palidecer bajo la sentencia respecto del pecado: "ganarás el pan con el sudor de tu frente."

La poesía es humilde. De la humildad extrae las fuerzas para su gesto osado. La poesía acepta la multivocidad de cada palabra, acepta la imprecisa índole humana. Sabe que la precisión con que algunos sueñan no sólo resulta imposible sino que, eco del primer pecado, si se logra evocar su espectro únicamente se conseguirá envenenar con irrealidad la realidad. Criaturas caídas, si una parte de nosotros se obstina en recordar y perpetuar lo pecaminoso al rechazarlo, otra parte persiste en recordar lo angélico que cayó con la Caída. Tal el movimiento de la poesía. Empieza por aceptar que no es ineludible que casa signifique *casa*. Pero no se detiene ahí. En esa presunta falta descubre una ocasión, una puerta. Insiste, apuesta sobre ella. Va aun más allá. Y dice de pronto: "Aquiles es un león." El mundo se duplica de esta suerte: Aquiles cobra la esencia del león y el león la de Aquiles. El pretendido lenguaje científico, al insistir en la ciencia del Arbol, desmiembra, separa. La poesía, al reunir lo aparentemente contrario, restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive, muestra a la Tierra como un gran arcángel que late y respira. La poesía redime el pecado aceptándolo.

Recuerdo los versos de un poeta. Describe la muerte de un hombre, dice que éste siente "el íntimo cuchillo en la garganta". ¿Cómo puede decirse esto? ¿Cómo puede atribuirse la cualidad de *íntimo* a un *cuchillo*? Así la esencia de la poesía es al menos de índole paradójica, no se subordina a la razón. Pero la imagen "Aquiles

es un león" dice todavía más. Enseña que la metáfora cumple una derrucción de las barreras racionales. Con ello la metáfora se instala no sólo más allá de la lógica, sino contra la lógica: se muestra que *la operación de la metáfora es fe.* Incidentalmente, al esclarecerse los vínculos entre metáfora y razón, aprendemos sobre las relaciones entre razón y fe. Quedan borradas las aspiraciones de la teología, al menos en aquellas zonas en que ésta no se acoge al misterio. Teología es todo lo racional, incluso la ciencia, el intento de explicar el mundo. Posterior a la fe, la teología constituye un momento de debilidad de ésta, en que ante las demandas de la razón el espíritu se rebaja a dar razones que justifiquen la fe. Esta rebaja humilla todo. No hay nada *demostrable* en el campo de la

metáfora, fe. Simplemente las cosas son *mostradas,* basta. Hay hombres sin fe: tampoco esto es demostrable. La fe y el rechazo de la fe constituyen misterios. La fe que trata de vencer al rechazo de la fe mediante demostraciones, teología, se convierte en alejamiento de la fe. Cada cual busca lo que busca y nada distinto le conviene: es cosa del juicio que cada uno lleva en sí sobre sí –sobre el Señor–, por el cual asume la entera responsabilidad de sí mismo.

La enfermedad es elocuente respecto a la salud. Nos hace saber cuáles eran las funciones de los órganos que funcionan mal. Observemos esa enfermedad del arte llamada esteticismo. Esteticismo: se distingue por ponerse a sí, a lo estético, como único contenido posible de la obra de arte. O sea que lucha contra otros contenidos que suelen adueñarse de la obra: sociales, políticos, intelectuales, religiosos, etcéte-

ra. Tal lucha indica que el arte es un campo abierto a contendores, "liberado" de una fuerza que antes lo ocupaba y a la que se supone que se desalojó. ¿Cuál es esa fuerza? El esteticismo, al depositar la fe en lo estético como único contenido posible, lo hace con un carácter *absoluto* al que no aspiran los otros contenidos contendientes. Tal rasgo absolutista nos revela que el arte, cuando piensa sobre sí, sospecha que su único contenido posible es lo Absoluto, lo Divino. Al rechazar todo contenido, al instaurar su propia esencia como contenido único, la enfermedad del esteticismo nos revela por la vía negativa el carácter sacro del arte, proclama a Dios como una ausencia que no puede ser sustituida por nada.

La operación de arte

El esteticismo comete un error: identifica, confunde el arte con la obra.

Tanto la tradición islámica como la judía declaran que en el Paraíso Adán hablaba en verso. Esta figura posee muchos sentidos. Uno concierne al habla. El estigma de la Caída se manifiesta esencialmente en la palabra. Aún hay vestigios en nuestras vidas del lenguaje paradisíaco: en la mirada del amor fluye una palabra muda pero inequívoca, palabra surgida de una proximidad al Centro que hemos perdido. La palabra que nos dio la serpiente, la palabra del Arbol de la Ciencia, es juzgadora, oprime hasta la muerte a lo existente. En el otro polo se encuentra la poesía, en la que la palabra caída tiene de nuevo ocasión de tornarse paradisíaca.

La poesía existe para salvar al mundo. El lenguaje caído, juzgador, sólo es *adjetivo*, comentario, charla nociva. La poesía no juzga, nombra mostrando, es *sustantivo*, crea, salva. Mediante el lenguaje caído la poesía halla para el lenguaje caído la redención de la metáfora.

¿Qué es la metáfora? Su propio nombre habla. En la metáfora se "lleva" (fero) "más allá" (meta) el sentido de los elementos concretos empleados para hacer la obra. ¿Se llevan más allá? Llevar más allá lo sensible y lo mundano significa traer más acá al Otro Mundo. La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento– conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su significado, acercan el universo que se encuentra allende los sentidos.

Vayamos sin embargo más allá. Dijimos que la metáfora acerca al Otro Mundo. Seamos precisos con un ejemplo trivial. Es habitual que el salero esté al alcance de la mano en la mesa en que comemos. Coloquémoslo un día en el suelo, a un par de metros de distancia. Cuando se lo mostremos al huésped que lo busca, éste experimentará por un instante la sensación de que aquello tan habitual, la sal, podría no existir. Tendrá una percepción de la posibilidad general de no existencia, que incluye a su propia persona, al mundo en conjunto. De igual modo, el impulso metafórico, cuando saca de su marco habitual a los elementos materiales de la metáfora, los cuestiona en tal medida en lo que suponíamos que constituía su ser consabido que

los vuelve traslúcidos, por un segundo inexistentes. La metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora, *muestra la posibilidad general de no existencia,* lo no existente, lo infinito, Dios. El arte es la *operación* por la que Dios mueve el amor recíproco de las cosas creadas. De esta renovación del estremecimiento paradisíaco –desde el existir ver el ser que no necesita el existir– que es el moverse de la metáfora queda un vestigio que se llama *obra* de arte.

Toda obra de arte tiende a volverse consabida, a petrificarse, a recaer en lo no metafórico: el arte persiste. La obra hospeda incidentalmente al arte, pero no es éste.

El artista pone en juego su vida real en el crisol de la metáfora, pero lo que sale de ello no le pertenece, puesto que ha sido forjado por el relámpago de atracción que se estableció a través de la persona del artista entre la Trascendencia inmanente, interna en éste, y la Trascendencia externa, absoluta. La obra es producto de un diálogo de Dios con Dios a través del hombre. El nombre del artista es el seudónimo de Dios, actuante por su intermedio.

La casa de la metáfora

La obra de arte es una *escritura cifrada* en la que quedan vestigios de la operación del arte. El arte es Dios operante, mostrándose a través de la súbita ausencia que se produce en un punto cuando algo es desplazado por la metáfora desde ese punto hasta otro. Dios infinitamente móvil pero quieto, presente pero invisible, tal es la obra: encierra en sí una *imago*

ignota. De ahí el milenario equívoco respecto a las obras de arte.

Tendemos al materialismo, que en el mejor de los casos nos conducirá a ese pudor encubierto de desenfado que es el esteticismo. Tender al materialismo significa olvidar que los elementos materiales que componen la obra sólo tenían por fin señalar el *desplazamiento* que salta sobre la estructura lógica con que los malos pecadores quieren atrapar y matar al mundo: el desplazamiento de la fe llamada metáfora. Así tendemos a adorar los efectos, con olvido de la causa, tendemos a adorar la obra. Vamos al museo y reverenciamos la belleza de una vestimenta que sólo fue bella por la viva belleza del cuerpo que obligó a esa vestimenta a ser de tal suerte, cuerpo que ahora es polvo. Materialmente es adorar sombras de muertos creyendo que son lo único vivo.

(Aquí podría esbozarse una teoría acerca de la radical imposibilidad de la crítica para cumplir con la misión que se ha propuesto. La crítica se extravía porque sus mismos planteos –atender sólo a estilos, a la obra, al resto material– la inducen de entrada al error: desechar lo *otro*, la *imago ignota*, el arte. La crítica se torna mero análisis de restos, autopsia que puede explicar la muerte, no la vida.)

La obra de arte se pavonea. ¿Qué artista no conoce esta burla de la que casi sin excepción es víctima y que lo conduce a prostituirse, a pavonearse también él, a creer que él es el autor? Hay algo fatal en todo ello: parecería que la obra y el artista no pueden menos que pavonearse. Son testigos ellos también, testimonios del paso de lo Divino sobre la Tierra. Deben

gritar la buena nueva desde los tejados.

La obra de arte, por su esencia, llama la atención sobre sí. Habla de lo que somos y olvidamos, habla de lo que somos de verdad, de un recuerdo imborrable: el recuerdo del Paraíso, donde éramos tan libres como para incluso no ser. La obra de arte: los textos de las grandes religiones. Guías imprescindibles desde que las diásporas, exilios y desastres nos amenazaban con hacernos olvidar la Revelación, pueden tornarse, se tornan siempre dogmáticos. Nuestra miseria los aprovecha para desarrollar nuestro triste fariseísmo: los asestamos sobre no creyentes y creyentes, proclamamos que son lo único que existe, exigimos sumisiones. Con los textos de los evangelios declaramos nuestra negación.

El arte no viene a mostrarse. Aparece, es cierto. Por su brillo desusado nos llama. Pero el arte es movimiento. Y pasa. El arte no se interesa en sí mismo: de ahí que cuando es con intensidad lo siga siendo de modo tan duradero. El arte, a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar al mundo.

A la obra –que más adelante podremos llamar hombre– le ha correspondido un destino ambiguo. Convocada, llamada en forma muy especial, alhajada, su destino tiene sabor de muerte. La obra, puesto que es vehículo de Eternidad, busca paralizar el tiempo, la vida, asfixia a ésta. Recordemos el espectro descuartizado que le ha quedado hoy a la pintura, a la

literatura, a la música, entre las manos. La obra, como busca la Eternidad que la ha poseído, es miedo al tiempo. Cuando más importante su esfuerzo –su ignorancia de que sólo es fortuita mensajera–, su materia –que incluso puede estar constituida por elementos muy sutiles–, mayor es su quietud, hipnótica inercia que obliga a los hombres a deformarse monstruosamente si buscan entenderla o se descubren plantados ante ella.

Las obras de arte –y quienes las coleccionan lo confirman– son avaricia criminal, afán desmesurado por concentrar junto a sí bienes materiales. Materiales: la carnalidad de la obra en detrimento de los vestigios de metáfora. La gran contradicción reside en que las formas estéticas ahorcan, despedazan, embalsaban lo vivo y en que al mismo tiempo las formas son la condición ineludible de la obra. Pero las formas son miedo, avidez amedrentada. De ahí el glacial estremecimiento de terror y repugnancia que constituye secreta parte de la admiración con que son contempladas las obras maestras: alguien dice entonces en nosotros ¡salgamos a respirar!, porque nos moríamos. La obra es miedo a la muerte y eso trasmite. El artista es el mediador entre el Cielo y la Tierra, pero en la obra suele prevalecer un aferrarse a la Tierra acompañado del olvido del Cielo.

Una camisa paradisíaca

Lo expresado hasta ahora puede ser cierto. Sin embargo, puede encerrar un matiz absolutista capaz de conducir a la falsedad.

Se narra que en un poblado jasídico una noche, al final del Sabat, los judíos estaban sentados en una mísera casa. Eran todos del lugar, salvo uno, a quien nadie conocía, hombre particularmente mísero, harapiento, que permanecía acuclillado en un ángulo oscuro. La conversación había tratado sobre los más diversos temas. De pronto alguien planteó la pregunta sobre cuál sería el deseo que cada uno habría formulado si hubiese podido satisfacerlo. Uno quería dinero, el otro un yerno, el tercero un nuevo banco de carpintería, y así a lo largo del círculo. Después que todos hubieron hablado, qudaba aún el mendigo en su rincón oscuro. De mala gana y vacilando respondió a la pregunta. Dijo: "Quisiera ser un rey poderoso y reinar en un vasto país, y hallarme una noche durmiendo en mi palacio y que desde las fronteras irrumpiese el enemigo y que antes del amanecer los caballeros estuviesen frente a mi castillo y que no hubiera resistencia y que yo, despertado por el terror, sin tiempo siquiera para vestirme, hubiese tenido que emprender la fuga en camisa y que, perseguido por montes y valles, por bosques y colinas, sin dormir ni descansar, hubiera llegado sano y salvo hasta este rincón. Eso querría." Los otros se miraron desconcertados. "Y ¿qué hubieras ganado con ese deseo?", preguntó uno de ellos. "Una camisa", fue la respuesta.

¿Qué es esta camisa? Ante todo un recuerdo del Reino. Las peripecias que el mendigo narra resultan claras. Quisiera haber sido rey. Fue rey, por cierto. El mendigo es el hombre: todo hombre es "ahora" mendigo. Fue Adán. Tuvo su Reino, el Paraíso. Hay que observar

una contradicción curiosa en el relato: el reino es vasto, infinito y, sin embargo, partiendo de la frontera, el enemigo llega al palacio en pocas horas, como un rayo. Acontece que el tiempo no existía y aquí es creado, emerge con la pavorosa energía de la novedad. Adán vivía en el presente infinito de la contemplación de Dios, sumergido por entero en ese presente. No había para Adán pasado ni futuro, símbolos de lo que "ya" no poseemos y de lo que "aún" no nos ha sido dado. Pero Adán se *durmió*, dejó de vivir la maravilla que le habían concedido: *desatendió* (y la necesidad de plegaria es el recuerdo imperecedero de esta desatención primordial). Entonces se manifestaron en forma simultánea el enemigo, que estaba en el interior de Adán y sólo necesitaba dar un paso en el palacio, y el tiempo, que devoró la Eternidad. Adán fue expulsado del Reino: cayó en la indigencia, en la mendicidad de ser que llamamos tiempo.

Respecto de los frutos del tiempo existe una actitud vulgar que consiste en querer poseerlos sin más. Es la de los huéspedes del mendigo en el relato: quieren dinero, un yerno, un nuevo banco de carpintería, aunque sólo en cuanto dinero, un yerno, un nuevo banco de carpintería. Estos han olvidado todo respecto del Origen. Han olvidado el origen del tiempo y de sus frutos, la Caída. Así se han vuelto triviales, indiferenciados, subhumanos. Frente a éstos se alzan aquellos en quienes el recuerdo del Paraíso es demasiado punzante. Estos tienden a rechazar los frutos del tiempo por profanos, palabra que significa que recuerdan lo que no son, lo perdido, el Reino. Tal angelismo, como se lo podría denominar, deriva de un sentimien-

to religioso. Ello no implica, sin embargo, que sólo florezca en el campo de la religión: apenas encubierto, se lo observa en todas las actividades humanas, incluso en esa ciencia que se vuelve contra la naturaleza y busca destruir el mundo, con lo que revela en el fin su preciso origen, la Caída, el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, que le resulta intolerable.

La actitud del mendigo nos enseña una lección distinta. No se debe poseer sin más: toda posesión debe estar iluminada –a la vez elevada y disminuida– por el recuerdo del Reino del que procede. Pero si poseer por mera codicia es subhumano, no poseer por angelismo es el reverso soberbio de la misma medalla, la ilusión de que la Caída no aconteció, puede ser borrada. En el Paraíso, Adán estaba desnudo: el hombre que pretende rechazar la hoja de parra no tiene siquiera la vergüenza de aceptar la Caída. El mendigo dice otra cosa. Dice lo mismo que Krishna le dice a Arjuna en la *Bhagavad Gita:* el hombre no puede no obrar, pero aquel que obra sin codiciar el fruto de sus acciones, ése es justo, ése es santo. No codiciar el fruto: reconocer que es el Señor quien ha obrado a través de uno, borrar el impulso titánico que condujo a la Caída, superación de la Caída a través del reconocimiento del propio no ser en el instante de la plenitud de cumplirse el propio ser.

Así, la obra de arte. Es la camisa, nada más que la camisa, porque no es bueno "ya" tener reinos, dinero, yernos. Pero qué pasado tiene esta camisa: el Reino. Está emparentada con el Alto Personaje, es el recuerdo de un contacto fulgurante con la Trascendencia. Hu-

milde pero invaluable. Quien la codicie no la entiende, quien la desprecie no la entiende: ella vale por otra cosa, la otra cosa que vale más que el mundo entero. Es señal de que estuvimos en el Paraíso: hay esperanza.

Alles vergängliche ist nur ein gleichnis

"Todo lo perecedero no es más que semejanza", dice Goethe en los versos finales de *Fausto*. Semejanza, metáfora: también nosotros hemos sido llevados (fero) más allá (meta), es decir, *traídos* más acá, traídos a esta Tierra.

¿Cómo llevar una vida concorde con nuestra índole? ¿Cómo llevar una vida en la que la obra que es nuestra vida no resulte despreciada o idolatrada? Una vida respecto a la cual no se repita la Desatención primordial y de tal suerte se vuelva caída, perdida. Si somos metáfora: ¿cómo llevar una vida metafórica?

Metáfora: semejanza. Ser semejanza es ser algo que no se es totalmente, somos sólo una parte de aquello a lo que nos semejamos. Somos anuncios de algo ausente, de una Ausencia. Somos nuncios. Cada uno de nosotros es para sí mismo anuncio, nuncio de lo que fue en el Paraíso: ese Adán que hablaba en verso.

Ser fundamentalmente señal de una ausencia, ser ausencia, es cosa que aterra a los hombres. Vuelve con ello el recuerdo de la Caída, la vertiginosa multivocidad del lenguaje caído, la percepción sin atenuantes de la posibilidad general de no-existencia. Cada cual, tarde o temprano, una o muchas veces, tiene con intensidad diversa, a través de experiencias dramáti-

cas o de nimiedades, esa percepción irremisiblemente dramática. Eso exige una decisión. Por lo general, los más ceden a los consejos del miedo. Ante la sospecha de su irrealidad, optan por adquirir la pétrea condición de convertirse en mundo, materia a la que no redimen: Deciden que ellos son ellos: tal es el hombre "natural", que se toma a sí mismo sólo como animal que nace y muere. Esta mirada rechaza el misterio que encierran nacer y morir y de ese modo se ciega a todo prodigio. En una criatura esencialmente metafórica esa mirada, que significa asesinato de lo otro, del más allá, de la metáfora, es claramente suicidio.

Existe sin embargo otra posibilidad.

Adán hablaba en verso en el Paraíso. Leamos ahora esta tradición de distinta manera: Adán expresaba que la vida del hombre es metafórica. Aun *antes de la Caída existía la plurivocidad de la palabra.* Adán tampoco era Dios. Con una diferencia: no existía miedo respecto a la plurivocidad, había fe en ella, verso. El Adán primordial no era entonces distinto del Adán expulsado. Media entre ellos sólo la inútil fascinación por la inexistente palabra precisa: el Arbol de la Ciencia. Pero si el Adán primordial era igual al Adán expulsado, nosotros podemos restaurar en nosotros el Adán primordial.

Resucitar el Adán primordial exige llevar una vida metafórica. Volver a hablar en verso, igual que en el Paraíso, representa la capacidad de recordar en forma activa la Ausencia: no buscarla en el pasado ni esperarla para el futuro, sino hacer vivir el recuerdo en nuestro instante presente. La Ausencia para el Adán primordial era Dios infinitamente próximo e infinitamente

lejano. Hacer de tal lejanía la proximidad era hacer de Aquiles un león, aceptar la vida metafórica: no creer en que lo más lejano era lo más próximo fue caer.

Solemos ser los más. Cada uno de nosotros prefiere creer que es él mismo. Nos dejamos poseer por el lenguaje *tardío*, caído. Aún es posible un movimiento, llegar a un saber. Este saber legítimo sólo puede ser uno: saber que no sabemos nada. No sabemos nada del sentido final de cada acontecimiento de los que componen nuestra vida. Aceptamos de tal suerte que nuestras existencias son misteriosas, están envueltas por el círculo de misterio que forman nuestro nacer y nuestro morir.

Si reconocemos no saber en definitiva qué es aquel amor que nos conmueve, qué es esa desdicha que nos estremece, qué es ese encuentro en apariencia fortuito con alguien que estaba lejano, qué es esa riqueza o pobreza que de improviso nos alarga la fortuna, no estamos simplemente renunciando a un saber: además estamos adquiriendo otro. Conquistamos el saber de saber que cada acontecimiento de nuestras vidas significa además *otra cosa*, distinta de la que suponemos, compone otra figura, la figura de nuestro destino. Es lo ultramundano de nuestras vidas, lo que las duplica, las hace tal como deben ser para criaturas que están *aquí* pero además han sido traídas de *allá*. Todo elemento de nuestra existencia, banco de carpintería, duelo, dinero, exaltación, valen por lo que son, pero valen además en otro sentido porque en definitiva no sabemos qué valen.

¿Cómo determinar el valor y sentido de aquello que nadie podrá determinar nunca por-

que es el más allá de las cosas, lo ultramundano? Muchos estilos de lectura nos son propuestos para leer nuestras vidas: el de las ciencias naturales, el de la psicología, el de la economía, el de la sociología, etcétera. Fuera de ser externos y, en consecuencia, arbitrarios, estos estilos tienen hoy en común el rasgo de que son enemigos de la metáfora: niegan el otro sentido de las cosas, pretenden que la lectura debe consistir en desechar lo escrito.

Así, para cada criatura queda un solo valor preciso para valorar lo invalorable: el valor que ella misma le adjudica al experimentarlo. Determinar la figura general y las figuras particulares del propio destino no podrá ser nunca arbitrario, responderá a lo que cada cual es: aquel que come un manjar como si fuera pan común es uno que necesita y merece únicamente pan común, aquel que come pan común como si fuese un manjar es quien necesita y merece manjar.

La poesía es el solitario vuelo de la fe que une dos montañas por sobre el abismo. Nada distinto es la vida.

El arte de traducir

¿A qué traducción nos referimos? ¿A la que se cumple al verter las palabras de una lengua a otra? Sin embargo, cuando saludo, repruebo, acaricio, rezo, también traduzco estados de ánimo. Si comercio, traduzco unos bienes en otros. Si enfermo, traduzco en síntomas psicofísicos un desorden hasta entonces no notado. Más: los otros reinos, animal, vegetal, mineral, traducen con sonidos, movimientos, consistencias, colores, sus estados diversos, el alma del mundo. Existir, todo lo existente, es traducción.

¿Qué es traducción? No el cambio natural que impone el tiempo a las criaturas en él sumergidas, nacimiento, desgaste, desaparición. El cambio es así pasivo. La traducción se cumple dentro del cambio, parece confundirse a veces con él, pero es activa, hasta en las formas de aire más pasivo se esconde un recóndito impulso de voluntad. Traducir: *trans-ducere*, llevar más allá. Llevar algo más allá de sí. Convertir una cosa en otra. Pero convertirla a fin de que sea más plenamente lo que era, es. Se traduce un libro de un idioma a otro y para quien ignoraba el idioma original el libro, siendo el mismo, sólo ahora pasa a existir de verdad.

Cuando convertimos papel moneda en oro, la riqueza potencial alcanza de tal suerte una existencia más real. El oro, a su vez, puede cobrar un grado superior de intensidad si lo cambiamos por algo que ansiábamos vivamente. Pero su valor es capaz de crecer todavía si, por ejemplo, decidimos que donar a otro eso que ansiábamos nos deparará mayor felicidad. Y así. La posibilidad y la realidad de traducir son en cualquier orden infinitas. Jamás existirá la versión definitiva de un libro a ningún idioma. Nunca se terminó, se terminará de traducir libro alguno. Esto exige preguntar: ¿qué es lo absolutamente intraducible que permite y reclama la posibilidad, la práctica infinitas de traducción? Lo absolutamente intraducible es la Unidad perdida, que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo a unas en otras.

El silencio de la naturaleza, de los otros reinos, resulta revelador. Se lo puede percibir en el rugido de la fiera, en una tormenta, en el esplendor de un fruto, de una piedra preciosa. Nos muestra una abismal *mudez de la lengua*. Nos explica por qué esos reinos, bajo un velo de tristeza, pueden cumplir sus traducciones con serenidad ciega, inexorable. Pero esa mudez de la lengua pone también de manifiesto lo ambiguo, peligroso del destino que le ha tocado al hombre: la palabra.

Traducir es para los otros reinos hacer manifiesta su esencia, *adelantarse* con su ser, para proclamar así, sin saberlo, el recuerdo de la Unidad, el anhelo de retorno a ella. Con la palabra, que es su ser, se le da al hombre la triunfal y desdichada misión de constituir el

portador único del recuerdo íntegro de la perdida Unidad. La palabra es riesgosa porque, representando aquello con lo que el hombre debe cumplir la traducción de su vida, es ya en sí traducción. La palabra es *promesa*. Con ella duplicamos la Creación nominándola. Pero con ella podemos anular la Creación sustituyéndola por un signo vacuo. La palabra puede prometer una manzana, un amor, una paz. Se le cree porque es la embajadora de la realidad. Pero puede actuar –de buena o mala fe– como pésima traductora: puede esconder un veneno, un odio, una guerra o nada. Con la palabra terminó la certidumbre de los otros reinos, se instauró la posibilidad del engaño radical.

¿Cómo responder a este equívoco don? Traducir es insoslayable, es nuestra vida. ¿Cuál es el camino para redimir en nosotros lo que forma parte de nuestra naturaleza? Se puede traducir casi con entera fidelidad un libro de pura información, se puede ser literal en ese caso: no es difícil cuidar de nuestra salud física, administrar los propios bienes, apacentar convenientemente toda nuestra vida material. Pero desde nuestra dualidad ¿qué hacer con el recuerdo de la ahora imposible Unidad? ¿Qué hacer para no caer en el olvido ni en la super-recordación? El problema central de la traducción se plantea ante la obra de arte: ni la literalidad ni la paráfrasis bastan para vencerlo. La obra de arte encierra un misterio intraducible. En la mejor de las traducciones tal misterio sólo podrá ser leído entre líneas. Pues la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible. ¿Cómo se hace posible la imposible vida humana?

"La prosperidad de las distinciones entre el *es* y el *no es* –dice el canon de *Chuang tse*–vino de la decadencia del Tao. Decadencia debida a la génesis del amor o simpatía. ¿Han existido en efecto tal génesis, tal decadencia? ¿O no? Existen. Por eso Chao tocaba su laúd, prefería ciertas notas. Si génesis y decadencia no existieran, Chao Wen no tocaría el laúd. No existirían ni la música de laúd de Chao ni la batuta de Shih Kuang. Tampoco existiría Hui Tsu recostado en su diván, hilvanando sofismas. El arte de estos tres maestros había llegado a la perfección. Lo que cada uno de ellos amaba era diferente de lo que los demás amaban. Querían explicar lo que ellos veían claro, pero

no lograban ponerlo en claro para los demás: al fin quedaban tan a oscuras como los que disputan sobre si la dureza y la blandura son una o dos cosas. El propio hijo de Chao Wen, que continuó el arte de su padre, no logró más perfección. Si a esto se lo llama perfección, cualquier persona es perfecta. Si no se lo llama perfección, no hay perfección ni en mí ni en nada. Se trata sólo del fulgor de lo ilusorio. De tal suerte el santo se propone no utilizar para sí estas diferencias, sino contentarse con seguir el uso común que se hace de ellas. A esto se lo llama *iluminación*."

Al apelar a lo Absoluto, este texto expone la cuestión en forma absoluta. Por una parte está el iluminado (santo), quien recuerda la Unidad originaria como única realidad existente: actúa en lo aparencial sin *utilizar* las diferencias –*i. e.*, sin identificarse con ninguna de las

ilusiones que éstas son–, se limita a *usarlas* tal como aparecen –*i. e.*, a aceptarlas y descubrirlas en su irrealidad–. Por otra parte, los artistas. El arte como símbolo de la vida en la diversidad. Diversidad insuperable, puesto que cada una de las diferencias contendientes que trata de alzarse como Absoluto se ve derrotada por la Unidad. En este ámbito, en el que vivimos los más, todo es confusión, pasiones efímeras, arbitrariedad, vanidades: fracaso. Se habla de los mejores artistas de los tiempos, se habla de los hombres que se han forjado las vidas humanas más altas: en la diversidad, fracaso.

Es cierto que la historia del arte, la que narran las grandes obras, muestra la historia de un fracaso. ¿Por qué? El arte, en su operación esencial –cualesquiera, la "forma", el "contenido" de la obra–, es traducción. *Meta-fero*, metáfora, es sinónimo griego del latino *trans-ducere*, traducir: llevar más allá. Se sabe que la metáfora consiste en cambiar de contexto a los elementos del mundo, a fin de que, rotas las asociaciones vulgares de uso, resplandezca la oculta verdad de éstos. Así surge *la distancia*. Distancia ¿en qué sentido? Distancia de cada uno de los elementos que componen la obra respecto a su posición originaria. El "*to be or not to be*" hamletinao es el "ser o no ser" mío, el de todas las criaturas que lo leen o lo oyen proferir en el escenario: pero en boca de Hamlet surge para mostrarse alejado de todos nosotros, distante de su origen. En las batallas de Paolo Uccello los caballos son caballos, no mulas, no camellos ni hipogrifos, acaso la esencia de la caballeidad, aunque por sus particulares formas están lejos de los caballos originales. Y así. Por feliz y libre

que en su verdad un objeto aparezca en la obra, siempre recordará, hará recordar –esto es condición de la obra– su lugar originario. Todos los elementos de la obra de arte señalan distancia: junto con el movimiento que la engendra, *la distancia es el fundamento de la obra.*

La distancia es fundamento de la obra. Pero la meta de la obra es *expresar.* ¿Qué es expresar? Toda traducción, mediante una nueva expresión, acerca hacia otra lengua. Toda expresión implica comunicación *acercamiento.* O sea:*en la obra de arte el fin se opone a la esencia.* Nunca la distancia logrará presentarse en su entera pureza, vencer la raíz de necesidad de expresión que hay en ella. Nunca la expresión logrará presentarse con entera energía, vencer por completo la distancia que hay en su origen. Tal contradicción insuperable es la que nos lleva a decir que la historia del arte es la historia de un fracaso.

Idealmente esa contradicción puede ser conciliada por medio de una paradoja: el arte se expresa gracias a la distancia. En la práctica, el punto ideal hacia el que señala la paradoja no se alcanzó. Se mantuvo con variada fuerza la batalla entre fundamento y meta. En muchos períodos, estilos, escuelas prevaleció el principio de la distancia imponiendo a las obras un carácter estático que sofoca la expresividad: a esto se lo llama "clasicismo". En otros períodos, estilos, escuelas venció el principio de la expresión infundiendo a las obras diversos grados de crispamiento que debilitan la distancia: a esto se lo llama "romanticismo". Este clasicismo y este romanticismo no denominan sólo el arte de los lapsos históricos con los que se los suele

identificar: atraviesan la entera historia del arte, en combinaciones infinitas, como los dos polos que constelan el fracaso del arte.

Tomemos tres artistas magistrales.

El Greco. Esas audaces deformaciones, la pesadez untuosa de la materia, lo muestran como un experto en la sensación, un esteticista, denodado partidario de la expresividad. Sí: en los murales etruscos hay caballos de tonalidad celeste, deformación colorística, refinado grito de la libertad de lo expresivo. Pero el genio del Greco consiste en sacrificar todo en nombre de la exaltación de *uno* de los constitutivos del arte, en cegarse, enloquecerse exquisitamente por ese constitutivo, la expresión, lo sensible, lo impresionante-psíquico del arte. El arte es metafísico: lo es –está vivo– en cuanto recuerda la distancia que constituye el recuerdo de la Unidad perdida. En él la expresión –lo psíquico–estrangula la vida. El Greco restaura la distancia gracias a su excelsitud pictórica, pero la restaura infundiendo al cuadro un estatismo de decorado, restaura *una distancia muerta.* (Incidentalmente ¿cómo se lo ha podido tomar por pintor místico? Lo místico es secreto, no se lo oye, no se lo ve, el misticismo del Greco es declamado. Porque el esteticismo es externo, observación: de ahí que estuviese obsesionado por la expresión, la visión del arte de un observador. Lo místico es metafísico, lo impresionante-psíquico del arte no lo abarca, no lo puede expresar más que como caricatura.)

Goya. Este tiene conciencia clara de la desgarradora contradicción del arte. No se engaña, como el Greco, con los placeres y libertinajes de la expresividad. Conoce la exigencia de dis-

tancia y por razones de destino –personal, histórico– se halla condenado a la expresión. Se siente acorralado. Su salida es la pasión, colérica: cólera contra el inalcanzable fundamento, la distancia. No hay cólera en el Greco, que ignora y se satisface. Goya dará testimonio de la distancia procurando eliminarla, mostrar su ausencia, no buscando restaurarla jamás: cualquiera de sus obras muestra la imposible derrota de la distancia como tragedia inminente o consumada. No nos referimos siquiera a "Las pinturas negras" ni a "Los desastres de la guerra" ni a "Los caprichos", de temas y tratamiento crueles y perturbadores. Incluso en sus obras más apacibles –"La gallina ciega", "El pelele", "La familia de Carlos IV", etc.–, de composición y coloratura sutiles y equilibradas, un gesto, la posición de un pie, la casi imperceptible combinación de dos colores, indican que allí se encubre algo a punto de estallar. Goya manifiesta que, por causa de la contradicción esencial, el arte, la vida, no son posibles, él hace lo único posible, registra la destrucción, el exultante fracaso general. "Romántico", su genio reside en la intensidad con que muestra al romanticismo como camino sin salida. (Incidentalmente, la pasión, que significa aguda capacidad de expresividad, es apreciada hoy en el arte casi por sobre todo. Sin embargo, el apasionamiento es miedo, destilado del terror ante la contradicción esencial, una fuga respecto a la distancia, búsqueda de refugio en la inmediatez. El predominio del principio de distancia, que se manifiesta eludiendo la expresividad, aunque constituya retroceso, parálisis, desespera menos ante la contradicción, tiene temple para contemplarla, es más fe.)

Velázquez. Se dice que Th. Gautier, parado ante "Las Meninas", preguntó: "Pero ¿dónde está el cuadro?" Tenía razón, aunque lo preguntara en sentido trivial, equivocado. Velázquez es de otra raza. Se podrá pensar incluso que no es pintor. El color no existe para él: no cae en el fácil recurso de la monocromía, pero amortigua, anula casi todo color. Lo mismo ocurre con el dibujo, la composición– sobre todo la composición–, la perspectiva. No pintor, Velázquez se desentiende de la expresión. Cree en la traducción de la fidelidad: por lo que se lo ha tomado por realista. Sin embargo, ese pasar a través de los recursos artísticos lo señala como gran maestro de la distancia: lo contrario del realismo, término con el que en realidad se quiere hablar de naturalismo, lo idéntico al esteticismo pese al signo contrario. Habría que reflexionar sobre el autorretrato que aparece en "Las Meninas". Todo autorretrato cifra la mayor esperanza de conciliación de la inmediatez de lo personal con la distancia de lo re-presentado. En ese de Velázquez acontece algo distinto: la falsedad naturalista de la paleta que el autorretratado tiene en la mano parecería tener el fin de subrayar la fortísima distancia natural que emana de todo el cuadro. Así las criaturas de Velázquez aparecen *trasladadas* "tal como son", sin desfigurar. Velázquez nos da la promesa de la inmortalidad de lo que somos, promesa de la vuelta a la Unidad, de cumplimiento de nuestro *recuerdo* en "el futuro". Entre el espectador y los cuadros de Velázquez se instala, no obstante, crece un miedo traslúcido y angustioso. Surge de la obra y del espectador. Se siente que las criaturas de la obra saben que al menor

movimiento que hagan quedarán destruidas. Y el espectador siente también la precariedad de su vida, acentuada. En Goya la realidad está destrozada por la expresividad. En el Greco, embalsamada. En Velázquez las criaturas, la realidad, se han liberado de la necesidad de libertad expresiva: están prisioneras del cuidado de sí, del pavor al movimiento que las aniquilará. Porque *les falta la obra* que las sustente. Ella es ineludible en el arte. La operación de Velázquez se cumple en otra zona, esa vida que respeta queda amenazada, sólo hay un instante de postergación en cuanto a la catástrofe.

Tres pintores magistrales, tres fracasos magistrales. El gran arte como historia del gran fracaso.

Pero ¿acaso el santo, algún santo, aunque
80 sea un solo iluminado alcanzó la perfección dentro de lo manifiesto? La historia de la búsqueda del Tao, de la santidad ¿no es también una sucesión de sublimes fracasos que únicamente concluye con la muerte?

En todo orden debemos entonces invertir por completo nuestra perspectiva: dispongamos a considerar y practicar la vida como *el arte de fracasar* fértilmente.

La lección suprema que trasmite una traducción, el arte de traducir, es su corazón incognoscible, mudo pero latiente, que es nuestra sola forma de preservar esa Unidad a la que no conocemos más que por su sombra.

La dispersión

"Luego los dispersó Yahveh de allí por la

haz de toda la tierra y cesaron de construir la ciudad. Por ello se la denominó Babel, porque allí Yahveh confundió (balal) el habla de toda la tierra."

El episodio de Babel ha sido, es considerado de índole negativa. Si se adjudica a la acción de Yahveh el carácter de *castigo*, la castigada acción de los hombres brilla como *culpable*.

Existiría sin embargo la posibilidad de otra lectura.

Los hombres de Babel se distinguen por gozar de la unidad de la lengua. Y la unidad de la lengua exige compulsivamente que se la traduzca en la unidad de la vida, "no sea que nos dispersemos". Hay un ansia acaso incontenible de esa eternidad que yace en el hombre como recuerdo, ansia de retorno a la Unidad originaria. Esa Unidad se encuentra ahora en la lejanía del Cielo. Para recuperarla, para volver a ella, es menester construir la Torre.

No habría en los hombres de Babel nada impío. Ningún propósito de rebelarse contra Yahveh, nada de la intención de apoderarse titánicamente de lo Absoluto, que Yahveh discierne en ellos. En todo caso, urgencia desmedida del cumplimiento de la promesa de retorno al seno del Paraíso, que, como recuerdo, se les dio a esos hombres con la existencia. Pero Yahveh obra y confunde la lengua y los dispersa. ¿Por qué?

La unidad de la lengua de la que gozaban los hombres de Babel constituía en cierto modo un espejismo. Era el reflejo, el legado del saber obtenido al comer del fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Ese saber presupone un discurso único, total, según el cual la entera

vida sería por completo cognoscible incluso antes de que naciera: ese saber, ese discurso –del que surge la lengua única de Babel– es locura. Locura: que alguien vivo imagine que la energía y la libertad de la vida son totalmente previsibles, o sea que dictamine la esclavitud, debilidad y muerte de la vida. La locura cuyo precio es la muerte, la expulsión. Puesto que el hombre conocía en el Paraíso la Creación por haberla nombrado, el Arbol del Juicio se alzaba (se alza) como la ironía de aquello que, probado por falta de fe, quitaría a Adán todo el saber que poseía sustituyéndolo por un simulacro. La lengua única de Babel era una lengua *mala:* con ella no se podía articular la palabra Cielo, recuperar el Paraíso, lo perdido por causa de esa lengua. Si la Torre hubiese llevado al hombre hasta el Cielo, éste hubiera podido reconocer allí *sólo* al Arbol del Juicio. Hubiera vuelto a comer de él, hubiera sido de nuevo expulsado. La palabra juzgadora no construye: la Torre se derrumbó por falta de fundamento.

El hombre de Babel buscaba restañar la Falta originaria en el erróneo modo que lo conduciría a repetir la Falta originaria. Pero ese intento, aunque hubiera llegado a consumarse, es de naturaleza distinta al que subyace en el episodio de la serpiente. Al comer el fruto el hombre quería hacerse "como Dios". Bajo la trasgresión de la Torre se hallaba la inocencia de querer volver, de desmentir y borrar la concupiscencia inicial. Con su acción Yahveh reconoce en forma tácita esa raíz de pureza: no aniquila al hombre, no vuelve a degradarlo como ente, no lo expulsa a reinos más adversos que la tierra. Lo *reencamina:* tras la ironía

("ahora ya no les será difícil cuanto proyecten hacer", ironía que es un eco de la ironía de que junto al saber total exista el Arbol de la Ciencia), tal es la caridad de Yahveh. La dispersión por la tierra, la confusión de la lengua, tienen por fin indicar otra vez al hombre cuál es su naturaleza, cuál es su destino: la diversidad, el reino de las diferencias. El gesto de Yahveh libera al hombre de la locura del discurso único, de la obsesión del regreso: le indica que el camino de retorno está para él sólo a través de la aceptación de la diversidad.

La Torre de Babel es sin embargo un constitutivo permanente del hombre. Así como, según la tradición cabalística, el alma de Adán en el momento de comer el fruto ofrecido por la serpiente encerraba en sí las almas de todos los hombres venideros hasta el fin de los eones, todos los hombres posteriores a los hombres de Babel albergamos para siempre en nosotros el impulso de los constructores de la Torre. La Torre reclama un análisis más minucioso. Considerémosla. Considerémosla como obra de arte.

Una de las nociones fundamentales que presiden la construcción de la Torre es la de *distancia*. Tal, el motivo primero que mueve a los hombres de Babel: perciben la distancia con respecto al Cielo, a la Unidad. La Torre es erigida para anular esa lejanía. Pero con ello sólo se logra acentuar la distancia inicial, consagrarla de modo definitivo: dispersión del género humano sobre la haz de la tierra, apartamiento de las lenguas. Distancia sobre distancia.

Por lo demás, se trata de una obra *absolutamente posible:* apilar ladrillo sobre ladrillo ¿acaso no lo es? Constituye una operación

lógica, como deducir un pensamiento de otro. Por su carácter lógico, la Torre es obra anónima, carente de sujeto, no hay en ella nada psíquico, personal. Anónima, humilde, da testimonio en forma impersonal del don más alto que Yahveh haya otorgado a cualquiera de sus criaturas, el pensar. Así es monumento de fe en la lógica y en la realidad tal como está dada: en los ladrillos, en el hecho de que el Paraíso debe hallarse arriba, en el cielo, porque el cielo es físicamente lejano, y en la capacidad del hombre para alcanzarlo.

La Torre de Babel es una obra de arte *clásica*.

El arte "clásico" es la re-presentación del mundo que procura restaurar la Unidad mediante el recuerdo de la ausencia de ésta. La ausencia se torna patente merced a la distancia –noción inimaginable en la Unidad– que ese arte funda al traer a la obra a los objetos desde el puesto que ocupan en el mundo. La distancia queda en el clasicismo subrayada por el hecho de que los objetos son reproducidos con fidelidad, no se los convierte en otros, son ellos mismos que se hallan lejos de donde ellos están. De tal suerte impera la lógica por sobre la fantasía, puesto que se respeta la estructura del mundo en la forma en que lo estructura el sentido común. Esa fidelidad expresa el ideal clásico de que el arte sea anónimo, de que el artista aparezca sólo como aura que nimba el mundo sin alterarlo. Por otro lado, la fidelidad indica otro rasgo importante de la obra clásica: la ingenua fe en la realidad de la "realidad" mundana, fe en que mostrando los objetos "tal como son" se los muestra tal como son. A esta

altura no dejemos de advertir en especial que el clasicismo, al imponerse el orden que la razón impone al mundo, al moverse con suma razonabilidad, ejecuta acaso el movimiento de suprema osadía, subversión, que le quepa al arte: el autorretrato de Velázquez en "Las Meninas" nos da la mayor garantía de que es el *verdadero* Velázquez quien está allí, pero es el que nos "engaña" en la forma más aguda porque acuerda a lo pintado la misma entidad ontológica que a lo real, borra la dualidad, es el arte que, al buscar negarse a sí, osa ser como Dios, volver al Paraíso de la Unidad. Sin embargo, esa "realidad" en la que el arte clásico deposita su fe, esa lógica a la que acepta por guía, nacen en forma directa del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. El arte clásico –con su lógica, con su fe– hace que prolifere la temporalidad, la irrealidad de los objetos de ésta, la diversidad, lo contrario de la Unidad que anhela. La obra clásica quiere representar al mundo "tal como es" según las estructuras racionales que la razón implanta sobre el mundo: encierra de tal suerte en sí los discursos íntegros de la *teoría* de la filosofía, de la ciencia y de la técnica. Esa obra clásica puede concluir trabada en lucha mortal con un espectro que ella engendró y que amenaza tanto a ella como a la vida que depende del recuerdo verdadero de la perdida Unidad.

Las lenguas de fuego

"Al cumplirse el día de Pentecostés estaban todos juntos en el mismo lugar cuando de improviso llegó desde el cielo un estruendo

como de golpe de viento, que llenó la entera casa en que se hallaban. Vieron aparecer lenguas de fuego, que se dividieron para posarse sobre cada uno de ellos. Todos se llenaron entonces del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en lenguas diferentes, de acuerdo con las que el Espíritu Santo les daba para expresarse.

"Acudió la multitud y quedó desconcertada porque cada uno los oía hablar en su propia lengua. En su estupor y maravilla, decían: «Esos que hablan ¿no son acaso galileos? ¿Cómo es entonces que cada uno de nosotros los entiende en su lengua materna? Partos, medas y elamitas, de la Mesopotania, de Judea y de Capadocia, del Ponto y de Asia, de Frigia y de Panfilia, de Egipto y de la Libia Cirenaica, romanos residentes aquí, judíos y prosélitos, cretenses y árabes: los oímos pronunciar en nuestras lenguas las magnificencias de Dios»."

Dentro de la economía de las Escrituras judeocristianas el episodio de Pentecostés es paralelo y opuesto al de Babel. Complementaridad e inversión los ligan en forma incuestionable.

Así como Babel, el reencaminamiento, simboliza para el hombre la entrada en la nueva vida en la diversidad, Pentecostés, el instante en que se crea la iglesia cristiana, representa la entrada en la nueva vida anunciada por Cristo. La marca de Babel aparece también en Pentecostés a través de la diversidad de las lenguas. Los apóstoles podrían haber logrado las primeras conversiones mediante milagros de curación o de otra índole, sin palabras: la apelación a las lenguas de cada uno de los circunstantes indica aceptar la diversidad, el camino aprendido en Babel. Y el espíritu que se manifiesta a través

de los apóstoles no sólo constituye la presencia de la Unidad perdida, sino que es supremamente anónimo, el Espíritu Santo, el espíritu por excelencia sin determinaciones particulares.

(Nos apartamos en cierta medida del tema, pero tal vez no haya que dejar de señalar aquí una lección que se desprende del fragmento citado de los Hechos de los Apóstoles: la lección respecto a la esencia del orar e, implícitamente, respecto a la diferencia entre oración y plegaria. Los apóstoles no hacían más que enunciar "las magnificencias de Dios". Eran simples conductos sonoros, musicales, a través de los cuales el soplo del Espíritu Santo arrancaba el enunciado de los atributos de Dios: exceptuando el tono –lengua– de cada una de las voces, nada personal, psíquico, de ellos se incorporaba a la emisión sonora. Oración, de *oratio*, que a su vez proviene de *os*, *oris*, boca. Quien pronuncia la *oratio* se convierte en pura boca, se anula para concentrarse en ser el limpio conducto a través del cual pasa el soplo divino para sonar como alabanza de la Creación a Dios, el Creador: esa armonía cósmica es la suprema beatitud para una criatura que difunde entonces beatitud. La plegaria es una oración de diferente categoría. Plegaria, de *precor*, suplicar. En la plegaria se pide algo. A la criatura no le basta con que el paso del hálito del Creador la confirme en esa inmortalidad que es su recuerdo de la Unidad: pide, necesita pruebas que se refieran a su particular persona dentro de lo creado. La plegaria es un tipo de oración que tiene en cuenta la debilidad de los humanos, aunque al adoptar la forma de súplica implica el sacrificio del propio yo en señal de adoración al

Creador, tal como ocurre en la oración pura.)

Pentecostés es paralelo a Babel: pero es sobre todo lo contrario. En la persona de los apóstoles se cumple la epifanía de la Unidad recuperada. Tal Unidad, a la cual se llega sólo a través del completo abandono a Dios, restablece la unidad de la lengua: la comunicación total entre quienes desde Babel hasta entonces se hallaban separados. Aquí vuelve a descubrirse que el don más alto otorgado por Yahveh a las criaturas no es el pensar, como suponía el hombre de Babel, sino esa pobreza de espíritu que permite que el Espíritu Santo penetre en la criatura y que se llama fe: pobreza de espíritu que es el don más alto porque significa oblación del don más alto, pues la vida plena constituye sacrificio de sí para volver a ser lo Otro. La razón es el peligroso legado del Arbol de la Ciencia: en Pentecostés brota lo absolutamente opuesto a la razón, ocurre lo *absolutamente imposible*, se retorna al Paraíso, abolidos tiempo, espacio, diversidades, se vuelve junto al Arbol de la Vida. No lógica, esta es una tarea en la que el anonimato supremo del Espíritu se alcanza de manera personal, no con el obrar de turba de los constructores de la Torre. El episodio previo a Pentecostés consiste justamente en la *elección* de Matías como duodécimo apóstol para cubrir el lugar dejado por Judas. Pues los protagonistas de Pentecostés son personas *elegidas:* elegidas porque se eligieron con tal energía interior como elegidas que las eligieron. *Ecclesia*, congregación de gentes: la conversión de las gentes al cristianismo en seguida de Pentecostés, su re-unión en la iglesia de la fe cristiana, es un corolario de la unidad de la lengua y restaña la

dispersión del género humano acontecida a causa de la lengua mala de Babel. Advirtamos aún: quién es el pastor de estas ovejas. La piedra sobre la que se asienta esta iglesia es Pedro: el que negó a su maestro tres veces y acaso el menos iluminado de los discípulos. Se nos advierte así respecto a la iglesia, a la reunión de gentes: está fundada sobre la más extrema debilidad humana, puede ser nido óptimo para el renacimiento de Babel. Las gentes reunidas en la *ecclesia*, al suponerse en la Unidad por la supresión de la distancia que distingue a la diversidad, pueden dar por descontado el hecho espiritual de unirse en nombre del hecho material de estar juntos y engendrar de tal suerte mayor distancia, mayor diversidad, por encubiertas, que las que nacieron de Babel.

Pentecostés es sin embargo un constitutivo permanente del hombre. Cuando nos enamoramos, cuando consolamos, cuando confiamos, somos Pentecostés. Pentecostés reclama un análisis más minucioso. Considerémoslo. Considerémoslo como obra de arte.

En Pentecostés late de manera singular el afán de *comunicar*. Comunicar ¿qué? La Unidad. Como en el reino de la diversidad esto es absolutamente imposible, se desfigura el orden natural del mundo, se hace que unas criaturas hablen en lenguas que hasta ese instante ignoraban. Estas criaturas se hallan inspiradas de manera especial. Así logran anular de manera repentina la distancia y, con su fervor en el Otro Mundo, consiguen traerlo a éste, que se ve por ello transfigurado.

Pentecostés es una obra de arte *romántica*.

El arte "romántico" es la re-presentación del mundo que procura restablecer la Unidad anulando la distancia. Para ello acentúa en forma decisiva la *expresividad* de la obra, que empieza por "llamar la atención", se funda en la particular deformación con que son presentados en la obra los elementos del mundo. Las manzanas, los montes de un cuadro de Cézanne son manzanas, montes, y a la vez no lo son: en esas telas ocurre lo inconcebible, la naturaleza es naturaleza, pero la naturaleza de Cézanne. Al desfigurar el mundo, el artista romántico impone la fantasía por sobre la lógica, trae al Otro Mundo a éste. No permite que ningún elemento de la obra recuerde demasiado su lugar en el mundo e instale así la distancia. La obra romántica exige coercitivamente una reunión, una comunión. Por eso el artista romántico necesita ser una "personalidad" de alta fuerza transfiguradora, pues su "genio", al ser poseído por el "estro", el Dios, deberá cambiar este mundo para convertirlo en el Otro.

En el canto gregoriano las formas copian el ritmo de la naturaleza para producir lo anónimo, lo clásico por excelencia: en esa música la comunidad encuentra un camino santo. Pero en el holocausto de una forma clásica, la fuga, que encontramos por ejemplo en "La Gran Fuga", de Beethoven, el holocausto del individuo merced a su propia exaltación suprema alcanza un grado de heroísmo que lo acerca a una santidad más afín a la debilidad humana. Aunque ese heroísmo que en dicha etapa se presenta como santo acaba por mostrar poco después (Schoenberg, Webern, Berg, etc., por ejemplo) su rostro titánico y destructor. Apenas un paso

hay entre la obra de Cézanne y la obra por completo abstracta que rechaza este mundo no para recrearlo sino para sustituirlo por un signo hueco. El romanticismo, por su afán absoluto de anular el espacio y el tiempo en nombre de la Unidad, presta una paradójica servidumbre al inexorable materialismo de esa *ecclesia* que es la historia. La obra romántica –que encierra en sí los discursos íntegros de la *práctica* de la filosofía, de la ciencia y de la técnica– puede concluir modificando este mundo para dejar en él sólo la nada.

Palabras de un rabí

¿Romanticismo o clasicismo? ¿Arte o santidad? ¿Babel o Pentecostés?

El gran rabí jasídico Moshé Loeb de Sassof dijo:

"El hombre no posee nada creado en vano, ninguna facultad, ninguna fuerza. Nada malo que no pueda ser convertido en bueno al servicio de Dios. De tal suerte el orgullo, una vez sublimado, se convierte en elevada virtud de valor y fervor en el santo camino. Pero entonces ¿por qué fue creada la negación de Dios? Porque también ella puede transformarse en bien y servir para la salvación. Pues si alguien viene a pedirte ayuda y asistencia, no vas a decirle con aire piadoso: «¡Confía en Dios!» No. Actuarás como si Dios no existiera: como si sobre la tierra no hubiera nadie más que tú capaz de ayudar a este hombre."

Así dijo el santo y maravilloso rabí Moshé Loeb de Sassof.

Clasicismo y romanticismo. Santidad y arte. Pentecostés y Babel.

Todos los caminos conducen, dependen de cómo vuela sobre ellos el itinerante.

Índice

Prólogo 9
Una palabra previa 15

Ser música 19
El arte como mediador entre este mundo y el otro 25
La metáfora y lo sagrado 51
La sombra de la unidad 71

En esta obra se tratan los problemas fundamentales del arte, la música, la literatura, la pintura, pero encarados en relación con sus fuentes, con sus orígenes religiosos. De ese modo se logra la claridad acaso máxima no sólo sobre la cuestión central y perenne del arte, sino también sobre las causas por las que en nuestro tiempo le ocurre al arte lo que le ocurre. Sin embargo, por ser el esfuerzo para crear una obra de arte equiparable al esfuerzo para vivir una vida humana, lo que fundamentalmente hallamos en estas páginas es una continua meditación sobre el riesgoso y poético ejercicio de existir.

Escrito en forma serena y tersa, este pequeño libro representa empero un enérgico esfuerzo para superar los falsos, prepotentes pensares que esclavizan, destruyen la vida del hombre actual.

cubierta: Raúl O. Pane

Editorial Alfa